



**Universidade de
Aveiro
2012**

**Departamento de Comunicação e
Arte**

**JORGE MANUEL
DE MANSILHA
CASTRO RIBEIRO**

**Inquietação, memória e afirmação no
batuque: música e dança cabo-verdiana
em Portugal**



**Universidade de
Aveiro
2012**

Departamento de Comunicação e
Arte

**JORGE MANUEL DE
MANSILHA CASTRO
RIBEIRO**

**Inquietação, memória e afirmação no
batuque: música e dança cabo-verdiana em
Portugal**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e a coorientação da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo Branco, Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Dedico este trabalho à minha mãe Manuela, à minha esposa Paula, às minhas filhas Margarida e Maria e à memória do meu filho António e do meu pai Manuel.

O Júri

Presidente

Doutor **João Manuel Nunes Torrão**

Vogais

Doutora **Salwa El-Shawan Castelo Branco**
(coorientadora)

Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutor **João Soeiro de Carvalho**

Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutor **João Vasconcelos**

Investigador Auxiliar do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Doutora **Susana Bela Soares Sardo (Orientadora)**

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora **Maria do Rosário Correia Pereira Pestana**

Professora Auxiliar convidada da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Em primeiro lugar a todas as mulheres batucadeiras em Portugal e em Cabo Verde que partilharam comigo a sua arte e as suas vidas. Aos vários grupos – de S. Domingos, Achada Trás, Ntoni Denti Doro, Raiz di Tambarina, Cidade Velha, Flor Sperança, Associação Cultural e Recreativa da Pedreira dos Húngaros, Fidjos di Tera, Netas de Bibinha Cabral e muito especialmente todas as mulheres do grupo de *batuque* Finka-Pé. Sem elas este trabalho não seria possível.

À Raja Litwinoff que me abriu as primeiras janelas da vida cabo-verdiana em Portugal. À Associação Cultural Moinho da Juventude, à Godelieve Meerschaert e ao Eduardo Pontes, sempre amigos e guias imprescindíveis da comunidade da Cova da Moura. Ao Centro Social do Bairro 6 de Maio e às irmãs Missionárias Dominicanas do Rosário. Do mundo do *batuque* agradeço também a Assunção Fernandes, Rosa Moniz, Emílio Brazão, Felismina Mendes, Dra. Dinora Sá, Lurdes Semedo, Rolando Borges. No Porto, da Associação Caboverdiana do Norte de Portugal, agradeço ao Presidente, Martinho Ramos, a Anísio Barros, Fernando Jorge e Doriana. A Rui Palha pelas belas fotos.

Ao Dr. António Gonçalves (Ntoni Djuliana), amigo, colega e professor de crioulo. Ao Domingos Lopes de Aveiro e seus irmãos de Cabo Verde, Carlos Lopes, e o jornalista Júlio Lopes. À minha irmã Margarida e ao meu cunhado Pedro, ao antropólogo Jorge Torres e ao músico Artur Fernandes, companheiros de viagem e de pesquisa, em Cabo Verde.

Também no arquipélago, ao Reitor da UniCV, Professor Doutor António Correia e Silva e ao Vice-Reitor Professor Doutor Ângelo Barbosa (Djinho), ao músico e professor Ricardo de Deus, Dr. Mário Lúcio, Dr. Fausto Rosário, da ilha do Fogo e ao Dr. Tomé Varela da Silva. Em S. Vicente a Lynn Pinheiro e família, ao amigo Vasco Martins e Margarida Brito, Dr. Moacyr Rodrigues. Muitos músicos partilharam generosamente conversas e momentos com que aprendi imenso, entre outros, Bau, Vaiss, Chico Serra, Voginha, Vlú, Paulino Vieira, Toy, Malaquias, Bana e Cesária Évora. Em Santo Antão a Homero Fonseca e toda a sua família.

Ao Domingos Morais e à Professora Doutora Maria Beatriz da Rocha Trindade.

No DeCA, na UA, a Cristina Silva, sempre disponível e competente, a Rosário Pestana, incentivadora, de energia e generosidade sem fim, Vasco Negreiros, companheiro de gabinete e confidente, Sara Carvalho e João Pedro Oliveira, pela confiança e amizade, António Veiga, Mário Rodrigues, Rui Villas, Álvaro Sousa. Ao presidente do CD António Lourenço e a todos os meus colegas do Departamento que sempre tiveram palavras amigas e de incentivo. Agradeço muitas conversas estimulantes que tive com o Jorge Correia, a Helena Marinho, o Paulo Vaz de Carvalho, a Isabel Alcobia, Domingos Peixoto, António Chagas Rosa, Óscar Mealha, Lúdia Oliveira, Margarida Pisco Almeida, Carlos Fragateiro e Conceição Lopes.

A todos os alunos que, sem saberem, foram inspiradores, especialmente o Pedro Almeida e o Luís Figueiredo. Aos colegas do grupo de doutorandos do INET-md de Aveiro e especialmente a Ana Flávia Miguel e a Ana Cristina Almeida também embrenhadas em fascinantes estudos etnomusicológicos a quem desejo a maior sorte. A toda a equipa do INET-md em Lisboa, especialmente aos que me foram sendo mais próximos, nomeadamente Os Professores Doutores João Soeiro de Carvalho, Maria de São José Corte Real e Susana Moreno Fernandez e aos colegas de terreno Rui Cidra e Jorge de La Barre.

Ao longo dos anos os conselhos e as pequenas conversas com colegas e professores foram grandes contributos para a minha maneira de pensar a música. Gostaria de agradecer os excelentes momentos de convívio e conversa proporcionados pelo Professor Bruno Nettel, em Aveiro, em Maio de 2009 e pelo Professor Ramón Pelinski, em dezembro de 2009. Da mesma forma e porventura mais frequente e em vários momentos e latitudes, três professores brasileiros foram profundamente inspiradores: o baiano José Rafael Menezes de Bastos, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o carioca Samuel Araújo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e a Professora Maria Elizabeth Lucas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Agradeço também a companhia dos colegas espanhóis que foi sempre inspiradora e enriquecedora. Especialmente a Silvia Martinez e o Hector Fouce.

Ao mestre e amigo Professor Doutor Rui Vieira Néry que sempre foi um modelo de professor e de investigador para mim. Outros mestres inesquecíveis Paulo Ferreira de Castro, Mário Vieira de Carvalho, João de Freitas Branco e Constança Capdeville.

Às famílias Barreto Xavier e Santana da Silva, com raízes em Goa e ramos em Portugal, nomeadamente os queridos amigos Roy, Ana Maria, Jorge, Luís Paulo, Ângela e Teresa.

A toda a minha família, especialmente aos meus irmãos, primos, tios e cunhados. Ao meu pai a quem devo tudo de bom que eventualmente eu tenha. À minha mãe. À minha mulher e às minhas filhas agradeço toda a inspiração e o tempo que prescindiram da minha presença e companhia para este trabalho.

Finalmente agradeço às minhas duas orientadoras, Professora Doutora Salwa Castelo Branco e Professora Doutora Susana Sardo. A elas devo não só a orientação científica e intelectual, mas muito mais do que isso. Admiro-as profundamente e devo-lhes o favor da amizade. Desde que nos conhecemos, ao longo dos anos, a sua confiança em mim foi a prova da maior afeição e o melhor estímulo que pude ter. Devo-lhes quase tudo: a nível académico as oportunidades, o saber e a partilha, e a nível pessoal devo-lhes um grande afeto a maior dedicação que se pode ter e o respeito que se deve aos sábios e às pessoas boas. Muito Obrigado.

palavras-chave

Batuque, Música cabo-verdiana, Imigrantes, Poscolonialismo, Etnomusicologia

resumo

O presente trabalho propõe-se decodificar o papel da performance do *batuque* enquanto elemento central e identificador de aspetos sociais, políticos e culturais no contexto poscolonial da relação entre Cabo Verde e Portugal. A tese problematiza vários aspetos do *batuque*, música e dança cabo-verdiana na perspetiva da história, da teoria do poscolonialismo e da migração. Discute especificidades da comunidade imigrante cabo-verdiana em Portugal e propõe uma abordagem etnográfica da sua organização musical, centrando-se no *batuque* e sobretudo no grupo Finka-Pé, na sua história e atividade. A performance do *batuque* é interpretada como ingrediente de afirmação e integração social e, simultaneamente, como elemento de inquietação e memória de resistência. O *batuque* é estudado e descrito do ponto de vista histórico, etimológico e musical. Finalmente analisa-se a divulgação e a emergência pública do *batuque* em Portugal enquanto género de conotação musical africana. A prática do *batuque* constitui um rico marcador da relação e da atitude poscolonial porque este veio emparelhar-se e ganhar espaço junto de outros géneros musicalmente mais próximos das práticas europeias que historicamente definiam a singularidade cultural cabo-verdiana no contexto do império colonial português.

keywords

Batuque, Cape-Verdian Music, Immigrants, Poscolonialism, Ethnomusicology

abstract

This work aims to decode the role of *batuque* performance as a core and revelatory element of social, political and cultural aspects within the post-colonial context of the relation between Cape Verde and Portugal. This thesis problematizes several aspects of *batuque*, cape-verdian music and dance from the multiple perspectives of history, post-colonial theory and migration. It argues specificities of the cape-verdian immigrant community in Portugal and it proposes an ethnographic approach to its musical organization, centered in the *batuque* and especially in the group Finka-Pé, its history and activity. *Batuque* performance is interpreted as a mechanism of social affirmation, integration and, at the same time, as evidence of unrest and memory of resistance. *Batuque* is described from the historical, etimological and musical points of view. Finally I analyze the dissemination and public visibility of *batuque* in Portugal as a genre of African connotation. This constitutes a rich marker of the post-colonial interface and relation, because it has paired up and has gained ground together with other musical genres of European affinity that were historically used to define the cape-verdian cultural uniqueness within the context of the Portuguese colonial empire.

Nós lá tínhamos limites fixados pela própria natureza e, quando não podíamos já caminhar pelas estradas de pedra, caminhávamos noutras estradas interiores e em cada um de nós. E isso foi uma obra importantíssima porque modelou o homem cabo-verdiano... O ilhéu não tem esse espaço quando nasceu, então ele criou esse espaço do sentir, num espaço bem maior do que aquele que se apalpa.

Testemunho oral de um anónimo cabo-verdiano, imigrado, citado em França (1992) a propósito da sua adaptação à vida em Portugal

ÍNDICE

Índice de figuras, fotografias, transcrições musicais, quadros e gráficos.....	2
Preâmbulo	5
Introdução	13
“Música cabo-verdiana”: um conceito entre o passado e o presente, entre o local e o global	13
Problemática, objetivos e enquadramento teórico	17
<i>Opções conceptuais</i>	22
<i>Música e a teoria do poscolonialismo</i>	29
Métodos de pesquisa adotados.....	35
1. Encontro com o <i>batuque</i> : entre Portugal e Cabo Verde.....	39
2. Trânsitos atlânticos: entre Cabo Verde e Portugal	57
2.1. A configuração de uma sociedade migrante em Cabo Verde.....	57
2.2. Cabo-Verdianos em Portugal.....	62
2.3. Cabo-Verdianos na Área Metropolitana de Lisboa	72
3. Anatomia de um género performativo: estruturas narrativas, sonoras e visuais do <i>batuque</i>	77
3.1. O conceito de <i>batuque</i>	77
3.2. Análise musical do <i>batuque</i>	83
3.2.1 <i>Tipologia das letras e textos cantados no batuque</i>	85
3.2.2 <i>Forma do batuque</i>	93
3.2.3 <i>Padrões rítmicos</i>	99
3.2.4 <i>Organização melódica</i>	103
3.2.5 <i>Semântica das letras e dos textos cantados</i>	108
3.2.6 <i>Coreografia</i>	110
4. Dos “Reynados e Zambunas públicos de noite” ao <i>batuko</i> : definições e história de um género musical em Cabo Verde e em Portugal.....	115
4.1. O vocábulo <i>batuque</i>	115
4.2. <i>Batuque</i> como categoria musical.....	118
4.3. Testemunhos históricos sobre o <i>batuque</i> em Cabo Verde	120
5. Cabo Verde em Portugal: o <i>batuque</i> na Área Metropolitana de Lisboa.....	137
5.1. Prática do <i>batuque</i> em Portugal nos espaços privados e domésticos.....	137
5.2 Prática do <i>batuque</i> em Portugal nos espaços públicos – grupos formalmente organizados.....	142
<i>Objetivos e domínios de atuação dos grupos</i>	149
5.3. Finka-Pé – gupo de <i>batuque</i> da Associação Moinho da Juventude	153
5.4. Netas de Nha Bibinha Cabral – grupo de <i>batuque</i> do Centro Social do Bairro 6 de Maio	158
Conclusões	163
<i>A condição marginal do batuque</i>	163
<i>Performance do batuque em Portugal: reivindicação, resistência, evasão</i>	167
<i>Djunta Mó: a performance da caboverdianidade</i>	171
Bibliografia	173
Legislação	189
Sites institucionais consultados	191
Documentos eletrónicos	193
Discografia e filmografia	195

Entrevistas	197
ANEXO I – Transcrição de cinco documentos históricos	199
ANEXO II – Regulamento do Grupo de Batuque Finka-Pé.....	209
Apêndice I – Quadros relativos aos dados demográficos	211
Apêndice II – Listas de componentes do grupo de <i>batuque</i> Finka-Pé (1994, 1997, 2006 e 2008)	221
Apêndice III – Lista de Atuações do Grupo de <i>Batuque</i> Finka-Pé (1989-2008).....	225
Apêndice IV – Transcrição de letras, tradução e esquemas da estrutura melódica e performativa de <i>cantigas de batuque</i>	245
Apêndice V – Gravações históricas de música cabo-verdiana editadas nos Estados Unidos da América	286

Índice de figuras, fotografias, transcrições musicais, quadros e gráficos

Figuras

Figura 1 – “Todenklage”. Gravura publicada por Doelter Y Cisterich (1884:56) com três tocadores de tambor em vigília de um morto	126
Figura 2 - Postal ilustrado publicado em 1910 Fonte: Loureiro, J. (1998)	127

Fotografias

Fotografia 1 – Cantador [Náná, sentado de boné laranja] e mulheres do grupo de batuque da Achada Trás durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro)	43
Fotografia 2 - Duas crianças do grupo de batuque da Achada Trás a dançar durante a atuação do grupo. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro)	44
Fotografia 3 - Náná e uma das mulheres do grupo de batuque da Achada Trás a dançar durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro)	45
Fotografia 4 - Público e mulheres do grupo de <i>batuque</i> da Cidade Velha durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro).....	46
Fotografia 5 - Mulheres do grupo de <i>batuque</i> da Cidade Velha durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro	47
Fotografia 6 – Interação durante a <i>dança do torno</i> por duas jovens do grupo de <i>batuque</i> de S. Domingos. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro	47
Fotografia 7 – <i>Dança do torno</i> por duas jovens do grupo de <i>batuque</i> de S. Domingos. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro	48
Fotografia 8 – A <i>tchabeta</i> a ser percutida pelas mulheres do grupo de <i>batuque</i> da Cidade Velha. Cidade Velha, Santiago. Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Torres.)	79

Fotografia 9 – <i>Dança do torno</i> no centro da roda do grupo de <i>batuque</i> da Cidade Velha. 30 de janeiro de 1998. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia Jorge Torres.).....	80
Fotografia 10 – Movimento das mãos das batucadeiras percutindo a <i>tchabeta</i> com os dois ritmos principais: <i>ban-ban</i> e <i>rapica</i> . Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia Jorge Castro Ribeiro)	99
Fotografia 11 – Gesto de arranjar a <i>sulada</i> durante a preparação da <i>dança do torno</i> por duas jovens do grupo de <i>batuque</i> de S. Domingos. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro	111
Fotografia 12 – Duas mulheres do grupo de <i>batuque</i> da Achada Trás a dançar durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro.....	113
Fotografia 13 - Os movimentos dos braços durante a <i>dança do torno</i> por duas jovens do grupo de <i>batuque</i> de S. Domingos durante uma atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro	114
Fotografia 14 - Cantadeiras do <i>batuque</i> da Cidade Velha durante uma sessão de gravação. 30 de janeiro de 1998. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Torres ...	133
Fotografia 15 - Elementos do grupo de <i>batuque</i> de S. Domingos. 10 de setembro de 1992. S. Domingos, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro.....	134
Fotografia 16 - Grupo de <i>batuque</i> da Cidade Velha durante uma sessão de gravação. 30 de janeiro de 1998. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Torres	135
Fotografia 17 - Grupo de <i>batuque</i> Finka-Pé numa atuação no Terreiro do Paço durante um Festival de Música da CPLP. maio de 2006. Lisboa, Portugal. Fotografia: Rui Palha ..	155

Transcrições Musicais

Transcrição Musical 1 - Transcrição da melodia de “minino nobo na mó” cantada pela solista, respondida pelo coro, com acompanhamento rítmico da <i>tchabeta</i> . Fonte: Gravação de campo do grupo Finka-Pé, Lisboa, Estufa Fria, novembro de 1993.	89
Transcrição Musical 2 - “Nos ke grupo di Buraka”: melodia cantada e acompanhamento rítmico da <i>tchabeta</i> . Fonte: Gravação de campo do grupo de <i>batuque</i> Finka-Pé, outubro de 2008. Aveiro, Portugal.....	91
Transcrição Musical 3 - Padrões rítmicos componentes do <i>batuque</i> quando a percussão é em palmas	100
Transcrição Musical 4 - Padrões rítmicos componentes do <i>batuque</i> e respetiva resultante ...	100
Transcrição Musical 5 - Padrões rítmicos componentes do <i>batuque</i> quando a percussão é feita sobre a <i>tchabeta</i>	101
Transcrição Musical 6 - Padrões rítmicos componentes do <i>batuque</i> quando a percussão é feita sobre a <i>tchabeta</i> e a respetiva resultante sonora.....	101
Transcrição Musical 7 - Padrões rítmicos alternativos componentes do <i>batuque</i> quando a percussão é feita livremente sobre a <i>tchabeta</i> com as duas mãos	102
Transcrição Musical 8 - Outros padrões rítmicos alternativos componentes do <i>batuque</i> quando a percussão é feita livremente sobre a <i>tchabeta</i> com as duas mãos, e a respetiva resultante sonora.....	102
Transcrição Musical 9– Melodia da cantiga “Minino nobo na mô” cantada pela solista e pelo coro, com acompanhamento da <i>tchabeta</i> . Fonte: Gravação de campo do grupo Finka-Pé, abril 1997. Lisboa, Espaço OIKOS.	105
Transcrição Musical 10 – Os três primeiros motivos melódicos da cantiga “Minino nobo na mô” cantada pela solista, com acompanhamento da <i>tchabeta</i>	106
Transcrição Musical 11 – Melodia de “Nos ke grupo di buraka” organizada em quatro frases com <i>tchabeta</i>	107

Quadros

Quadro 1 - Períodos de vinda dos Cabo-verdianos para Portugal, 1986 (% da comunidade) Fonte: França (1991:116).	66
Quadro 2 - Períodos de vinda dos Cabo-verdianos para Portugal a partir dos dados de três inquéritos, 1999 (Nº e % de cada fonte) Fonte: Amaro (1999:21, 34).....	66
Quadro 3 - População Estrangeira Total (nº), Cabo-verdianos (nº e % relativa), e Africanos (nº e % relativa), por ano. Fontes: SEF, <i>Relatórios Anuais</i> . INE, <i>Dados Estatísticos</i> (on-line)	68
Quadro 4 - Estrangeiros ativos por grupos de profissões e proveniência 1996 (%). Fonte: Amaro (1999:93)	70
Quadro 5 - População de Cabo-verdianos (nº e % relativa), 2000, 2003 e 2006. Fontes: SEF, <i>Relatórios Anuais</i> . INE, <i>Dados Estatísticos</i> (on-line).....	73
Quadro 6 - Legenda do esquema de performance da cantiga <i>Guentis Bedju</i> a partir das variantes da letra.....	95
Quadro 7 – Esquema estrutural da performance da cantiga <i>Gentis Bedju</i>	96
Quadro 8 - Grupos de <i>batuque</i> formalmente organizados em Portugal. março de 2010.....	146
Quadro 9 - Grupos de <i>batuque</i> formalmente organizados em Portugal referenciados na década de 1990 e sem atividade em março de 2010.....	147

Gráficos

Gráfico 1 - Períodos da vinda dos imigrantes cabo-verdianos para Portugal por intervalo temporal (%) Fonte: Amaro (1999:21, 34).....	66
Gráfico 2 - Cabo-verdianos, outros africanos e outros estrangeiros, por ano (nº total). Fonte: SEF, <i>Relatórios Anuais</i> . INE, <i>Dados Estatísticos</i> (on-line)	69
Gráfico 3 - Cabo-verdianos, outros africanos e outros estrangeiros, por ano (percentagem relativa). Fonte: SEF, <i>Relatórios Anuais</i> . INE, <i>Dados Estatísticos</i> (on-line).....	69
Gráfico 4 - Estrangeiros africanos ativos por grupos de profissões e países de origem (%) em 1999. cfr. Dados extraídos do QUADRO 5 Fonte: Amaro (1999:93).....	71
Gráfico 5 - Distribuição dos imigrantes cabo-verdianos pelos distritos com maior número (nº) pelos anos de 2000, 2003, 2006. Cfr. QUADRO 8 (ANEXO II) Fontes: SEF, <i>Relatórios Anuais</i> . INE, <i>Dados Estatísticos</i> (on-line)	73

Preâmbulo

A presente tese resulta de uma investigação etnomusicológica desenvolvida intermitentemente desde 1992, em Portugal e em Cabo Verde, sobre a performance de um género musical, poético e coreográfico cabo-verdiano – o *batuque*. Desempenhado quase sempre por mulheres, o *batuque* encontra a sua prática disseminada por muitas comunidades da diáspora cabo-verdiana. A literatura antropológica, etnomusicológica e musicológica que aborda o *batuque* associa a sua origem à ilha de Santiago, em Cabo Verde, onde, de resto, tem porventura o seu mais importante contexto de criação e performance (Cardoso 1983; Castro Ribeiro 1993, 1994, 2004, 2006, 2010, Cruz 1981; Hurley-Glowa 1997, 2001 e 2005; Lopes 1949 e Varela da Silva 1985, 1988 e 1990).

Na origem da minha pesquisa esteve um projeto de dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – a apresentar à Universidade Nova de Lisboa (UNL) sob a orientação da Professora Doutora Salwa Castelo-Branco – de que apenas foi concluída a parte curricular de quatro semestres. A dissertação abordando a identidade associada ao *batuque* desempenhado por mulheres no âmbito da comunidade migrante¹ de cabo-verdianos na Amadora – embora constitua um documento de cerca de 150 páginas - não chegou a ser concluída por razões de indisponibilidade pessoal e profissional.

Em 2007 tive condições para retomar a pesquisa e para me candidatar a doutoramento, sob a orientação da Professora Doutora Susana Sardo, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e a coorientação da Professora Doutora Salwa Castelo-Branco, Professora Catedrática do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da UNL. O facto de ter iniciado a pesquisa em 1992 permitiu-me tirar partido da experiência de investigação, da formação linguística em crioulo cabo-verdiano e do conhecimento acumulado sobre a música, a cultura e a comunidade cabo-verdianas em Portugal. Tive, por isso, uma perspetiva comparativa privilegiada que através de novas observações me permitiu estabelecer um quadro diacrónico desde 1992 até 2010.

¹ O conceito de “comunidade migrante” ou “comunidade” cabo-verdiana é, obviamente, complexo e é, por isso, alvo de discussão (Christensen e Levinson 2003, por exemplo). Contudo é aqui utilizado num sentido próximo de Max Weber (1978:40) para designar o conjunto de indivíduos que mantém propositadamente proximidade residencial e uma importante rede de complicitades sociais, independentemente da sua nacionalidade política – portuguesa, cabo-verdiana, ou outra – e se identificam culturalmente a uma matriz cabo-verdiana, assumindo-se assim e sendo reconhecidos pelos seus pares como tal.

O meu interesse pela música cabo-verdiana desenvolveu-se a partir da minha experiência de pesquisa científica. No final de 1991 fui integrado numa equipa de investigação do Centro de Estudos de Antropologia Cultural e Social (CEACS) do Museu de Etnologia, de Lisboa, dirigida pela Professora Doutora Maria Beatriz da Rocha-Trindade, que desenvolvia então um projeto de investigação designado por “Minorias Étnicas, Migrações e Afirmções Culturais na Região da Grande Lisboa”. Centrava-se no estudo dos grupos oriundos de antigas colónias portuguesas com uma presença representativa na, então, designada Região da Grande Lisboa.² Não obstante o projeto não se ter concretizado, encontrei aí a primeira motivação para desenvolver um trabalho de investigação sobre a relação histórica da cultura portuguesa com outras culturas do mundo e os seus reflexos no presente. A música cabo-verdiana acabaria por constituir a minha grande chave de aproximação àquela temática.

Desde 1992 desenvolvi trabalho de investigação e colaborações no âmbito das atividades de pesquisa na Universidade Nova de Lisboa (FCSH), que viriam a ser integradas no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD). Interessavam-me especialmente as consequências da expansão marítima e o complexo político que daí se formou, ao qual o historiador Charles Boxer (1969) designou por “the portuguese seaborne empire” e que a historiografia portuguesa traduziu por “império colonial português”. O debate teórico entretanto produzido, sobretudo no quadro da teoria do poscolonialismo, abriu novas interrogações às hermenêuticas da história e da cultura e, dentro deste último universo, permitiu reavaliar a interpretação dos comportamentos expressivos observados em vários locais do mundo contemporâneo. Assim, gradualmente, fui delimitando o domínio de investigação a Cabo Verde, aos cabo-verdianos e à música cabo-verdiana. À medida que ia compreendendo melhor a cultura cabo-verdiana alguns aspetos foram-se tornando para mim mais claros e outros mais complexos. No domínio da Etnomusicologia, interessava-me especialmente a discussão que se travava nos anos 1990, centrada no papel da música na construção e negociação de identidades, assim como na análise de questões em torno do

² O território a que se refere este termo não tinha naquela época existência jurídica. Era uma designação que abrangia um conjunto de 7 concelhos para fins de análise estatística: Amadora, Almada, Cascais, Lisboa, Loures, Oeiras e Sintra. Em 2003 foi criada uma estrutura jurídica, a Área Metropolitana de Lisboa, que corresponde a um agrupamento de 18 concelhos e que constitui a sub-região estatística, NUTS de nível 2 (Nomenclatura Comum das Unidades Territoriais Estatísticas), designada por Região de Lisboa. Os concelhos que constituem esta NUT II, e são coincidentes com a Área Metropolitana de Lisboa, são: Alcochete, Almada, Amadora, Barreiro, Cascais, Lisboa, Loures, Mafra, Moita, Montijo, Odivelas, Oeiras, Palmela, Sesimbra, Setúbal, Seixal, Sintra e Vila Franca de Xira.

género. A informática e as comunicações eletrónicas não se tinham ainda imposto com a dimensão avassaladora que entretanto vieram a adquirir.

Não obstante, a música popular cabo-verdiana dispunha já de uma rede transnacional de produção e consumo (que aliás vinha da década de 1960) e as questões do transnacionalismo e do binómio local / global já se colocavam com toda a pertinência. Conteí desde o início com o inteiro apoio da Professora Doutora Salwa Castelo Branco que me encorajou a explorar estas questões e me mostrou o quão pertinentes eram no âmbito das Ciências Sociais e Humanas e muito particularmente no da Etnomusicologia.

Os primeiros procedimentos de trabalho, em 1991, passaram pela análise da bibliografia genérica sobre Cabo Verde e, em particular, sobre a música e a imigração cabo-verdianas. Posteriormente iniciei o estabelecimento de contactos com instituições e personalidades ligadas à comunidade cabo-verdiana em Portugal. Observei diversos eventos como festas, espetáculos e bailes com a atuação de músicos africanos em geral (com uma grande predominância de cabo-verdianos) e iniciei a audição e análise da discografia disponível envolvendo música, instrumentistas, compositores, arranjadores e cantores cabo-verdianos.

Em simultâneo com este processo de aproximação à realidade cultural e histórica cabo-verdiana, e à comunidade cabo-verdiana em Portugal, iniciei, também em 1992, a aprendizagem do crioulo cabo-verdiano com o Dr. António Gonçalves, natural da ilha de Santiago, então aluno finalista da Licenciatura em Antropologia da FCSH da UNL. Envolvido com a comunidade dos seus patrícios, este antropólogo ministrava um curso de crioulo a professores portugueses que trabalhavam com a comunidade cabo-verdiana no Centro Social do Bairro da Pedreira dos Húngaros. O contacto com António Gonçalves (conhecido por Ntoni D'Juliana) foi extremamente valioso pois para além da aproximação linguística, permitiu-me usufruir de um interlocutor académico, sensibilizado para a perspetiva antropológica, simultaneamente portador de uma cultura materna cabo-verdiana e elemento ativo no seio da comunidade imigrada em Portugal.

Foi então que a circunscrição da minha investigação ao *batuque* se começou a delinear com maior precisão. A pesquisa sistemática iniciou-se com uma visita de estudo preliminar a cinco das dez ilhas de Cabo Verde, entre 26 de julho e 16 de setembro de 1992. Aí foram estabelecidos contactos e coligida diversa documentação: gravações áudio e fotografias, quer

de atuações musicais, quer de entrevistas com músicos, cantores e diferentes personalidades ligadas à cultura cabo-verdiana.

Em Portugal, na região de Lisboa foi iniciado o trabalho de campo junto de três instituições sediadas em bairros maioritariamente habitados por cabo-verdianos: a Associação Cultural e Desportiva da Pedreira dos Húngaros (freguesia de Algés, concelho de Oeiras), o Centro Social do Bairro 6 de Maio (freguesia de Venda Nova, concelho da Amadora) e a Associação Cultural Moinho da Juventude (freguesia da Buraca, concelho da Amadora), a partir de outubro de 1992. Várias visitas aos bairros da Pedreira dos Húngaros e Alto de Santa Catarina, em Oeiras, e aos bairros da Cova da Moura e 6 de maio, na Amadora, permitiram, para além do estabelecimento de relações de amizade com alguns residentes desses bairros, efetuar entrevistas, observar eventos, documentar em áudio diversos ensaios e testemunhos quer das mulheres componentes dos grupos de *batuque*, quer de outras personalidades envolvidas no seu desempenho. Dada a quase total inexistência de documentação escrita sobre o *batuque*, efetuei transcrições musicais e literárias de diversas gravações, tanto publicadas como inéditas. Estas transcrições permitiram-me levantar e responder a algumas questões relacionadas com a utilização de palavras nas letras de *batuque* que têm apenas valor prosódico e não semântico; com a identificação de componentes rítmicos e melódicos específicos que organizam a macro-estrutura sonora do *batuque*; e também com os esquemas formais da sua performance. A metodologia passou ainda pela observação contextualizada da performance musical e pela observação participante. O meu convívio com as mulheres destes grupos permitiu-me participar nos ensaios, assistir às suas atuações, tomar refeições nas suas casas, conviver com as suas famílias em momentos de lazer e de festa no bairro. Traduzindo este envolvimento mútuo, em muitos espetáculos do grupo Finka-Pé, por convite da Associação Moinho da Juventude, fiz a apresentação e comentários para o público.

Esta experiência inicial, complementada com três fases de trabalho de campo que desenvolvi em Portugal e Cabo Verde (1992-1994, 1998-1999, 2007-2009) permitiu-me produzir vários artigos e comunicações científicas em congressos nacionais e internacionais (Castro Ribeiro 1993, 1994, 2004, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2010b), realizar palestras, preparar a edição de um CD de carácter etnográfico na coleção “Viagem dos Sons” (*Dez granzin di tera: Música de Cabo Verde*, Tradisom / Comissão dos Descobrimentos Portugueses / Pavilhão de Portugal da Expo 98, VS, 1998), escrever várias entradas para a *Enciclopédia da Música em Portugal no*

Século XX (Castelo Branco 2010), entre outras participações públicas, como concertos comentados e programas de rádio e de televisão sobre a música cabo-verdiana.

Uma das características que a contemporaneidade manifesta é o carácter transnacional de certas comunidades ou grupos que, uma vez multilocalizados, geram diferentes respostas estratégicas no domínio dos comportamentos expressivos em relação a diferentes estímulos (Sieber 2005). O caso dos cabo-verdianos é justamente esse. Na verdade, a história migratória dos cabo-verdianos proporcionou a constituição de uma rede transnacional, que inclui a diáspora, com os seus nós de interface localizados nas grandes metrópoles europeias - Lisboa, Paris, Roterdão, Milão e Luxemburgo (entre outras) -, norte-americanas, como Boston, New Bedford e Pawtucket, e ainda africanas como Dacar, Luanda, S. Tomé e Maputo, além das próprias cidades da Praia e Mindelo, em Cabo Verde.

A análise diacrónica alarga-se desde o século XVIII, quando estão documentadas, em Cabo Verde, práticas musicais e coreográficas que parecem ser aparentadas com o *batuque*, e também quando se iniciam importantes movimentos migratórios cabo-verdianos para os Estados Unidos da América³, até ao presente quando esses movimentos se tornam quase impercetíveis e silenciosos no interior do “espaço Schengen”⁴, viabilizando assim a circulação do *batuque* na Europa. No que respeita à dimensão espacial a observação localiza-se na região de Lisboa e na ilha de Santiago em Cabo Verde. Através de contactos pessoais tive também informações sobre a prática do *batuque* em certos pontos da diáspora como a comunidade de Burela, na província de Lugo (Espanha) (González 2006) e na cidade do Luxemburgo (Luxemburgo). Finalmente, esta tese centra-se no estudo de caso em Portugal, designadamente dos grupos de *batuque* “Finka-Pé”, do Bairro do Alto da Cova da Moura e “Netas de Bibinha Cabral”, do Bairro 6 de Maio, ambos da Amadora.

Para este trabalho revelou-se muito útil o prolongamento no tempo da pesquisa porque me ofereceu a possibilidade de efetuar observações recorrentes. Este aspeto permitiu-me estabelecer uma perspetiva diacrónica baseada na minha própria experiência e integrar a reflexão teórica do poscolonialismo cuja teoria entretanto estudei e se veio a tornar num

³ Movimentos documentados ainda no século XVIII, mas com maior importância e intensidade no final do séc. XIX (Carreira 1977/1983b, 67)

⁴ O “Espaço Schengen” é o território dos países europeus signatários do “Acordo Schengen” (1992). Por esta convenção é livre a circulação de pessoas dentro dos países signatários, sem a necessidade de apresentação de passaporte nas fronteiras, mas dependendo da posse de um documento legal de identificação. Graças a este acordo inúmeros imigrantes cabo-verdianos legalizados num dos países signatários circulam livremente dentro do espaço europeu utilizando e reforçando a sua própria rede transnacional.

poderoso auxiliar para interpretar a produção e consumo da música cabo-verdiana a nível global. O facto de ter registado observações sobre a música e a comunidade cabo-verdianas em Portugal, desde 1992 até ao presente (2009), constitui justamente um privilégio do ponto de vista académico. A minha própria reflexão teórica se transformou ao longo deste tempo. De uma perspetiva inicial bastante enformada por algumas das correntes da Etnomusicologia, devedoras do pensamento de autores como John Blacking, Bruno Nettl, Anthony Seeger, Christopher Watermann ou Steven Feld, passei a uma perspetiva que foi integrando contribuições de outras áreas disciplinares, como a teoria da comunicação, a investigação histórica, as problemáticas de género, da raça, da identidade e da globalização, ou a perspetiva do poscolonialismo. Este alargamento do meu campo teórico deveu-se em boa parte à orientação da Professora Doutora Susana Sardo e à partilha da reflexão com ela. A minha contratação, em 1999, como Assistente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, onde ela ensina, facilitou-me igualmente esse diálogo académico. No seu trabalho de doutoramento sobre a música da comunidade católica em Goa, realizou uma das primeiras incursões em Portugal no pensamento e análise poscolonial em música. O facto de Goa ter sido, entre 1510 e 1961, um território colonial administrado por Portugal, tal como Cabo Verde, entre 1460 e 1975, sugeria a adoção de uma perspetiva teórica paralela. Os desenvolvimentos políticos dos dois territórios após a cessação da administração portuguesa foram, porém, substancialmente diferentes: Goa foi integrada na União Indiana não adquirindo, assim, a sua independência, ao passo que o arquipélago de Cabo Verde se tornou numa República independente.

Esta tese estrutura-se em cinco capítulos antecidos por este Preâmbulo, uma Introdução e finalizados por um capítulo de Conclusões. A Introdução inclui uma breve discussão do conceito de música cabo-verdiana, a enunciação da problemática, dos objetivos e do enquadramento teórico em que baseei a minha análise do *batuque* e da sua performance, e ainda os métodos de pesquisa adotados. No capítulo um, com o objetivo de familiarizar o leitor com o tema desta tese, recorro à minha experiência pessoal de “encontro” com o *batuque*, quer em Portugal, quer em Cabo Verde. O segundo capítulo examina aspetos históricos da organização social de Cabo Verde enquanto território colonial e caracteriza a sua população enquanto “sociedade escravocrata” que se torna numa sociedade migrante com importante expressão numérica não só em Portugal - na Área Metropolitana de Lisboa - mas também a nível transnacional através da diáspora. O terceiro capítulo analisa o *batuque* enquanto prática performativa a partir da abordagem descritiva das suas estruturas musicais e

coreográficas. A tentativa de estabelecer a história deste género a partir da documentação histórica, desde os “Reynados e Zambunas” em Cabo Verde, do século XVIII, até ao *batuko* transnacional e pós-colonial do século XXI, constitui o capítulo quatro. O capítulo cinco usa os dados do trabalho de terreno para caracterizar as práticas e os protagonistas atuais do *batuque* em Portugal.

Introdução

“Música cabo-verdiana”: um conceito entre o passado e o presente, entre o local e o global

Tendo em conta que o género musical e coreográfico *batuque* se inscreve numa categoria mais ampla designada pelos cabo-verdianos como “música cabo-verdiana”, é importante tentar perceber de que forma esta categoria pode efetivamente ser operatória, para a investigação. Na verdade, a remissão da música para uma proveniência ou pertença territorial, tem sido um dos temas de debate no quadro das ciências da música associado a uma reflexão mais ampla sobre a própria localização da cultura (Bhabha 1994).

As ideias sobre música nascidas no círculo do nacionalismo europeu do século XIX pressupunham uma categorização da música baseada na sua associação com um contexto geográfico (região, país ou Nação), com um grupo étnico⁵ ou comunidade⁶, ou, ainda, com um universo de utilizadores de uma dada língua. Estas ideias prolongaram-se até ao presente, ocupando substancialmente a atividade de musicólogos, ensaístas, críticos, músicos e compositores⁷. Em parte, a emergência da Etnomusicologia enquanto disciplina académica resultou desta maneira de pensar e de ver a música e o mundo. Mas foi justamente a Etnomusicologia que, no quadro das ciências da música, primeiro interrogou esta categorização, deixando claro que a circunscrição da música a fronteiras geográficas, políticas ou humanas, contraria a natureza dinâmica da música enquanto comportamento expressivo (Stokes 1994a e 1994b, por exemplo).

O fenómeno da globalização do final do século XX e a consequente facilidade de circulação da música, incrementada ainda pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação, tornou mais clara a perda do sentido estrito de “localização” física da música. Em muitos casos as

⁵ Aquilo que Fredrik Barth (1969) designa por “ethnic groups”. Esta noção, complexa, em certas interpretações pode alargar-se ao território, e em certas línguas, como o francês, por exemplo, designa-se por “pays” uma região à qual é indiscutivelmente associada uma determinada população.

⁶ No século XIX, um considerável número de novas “comunidades” na Europa e noutros continentes, imaginaram a sua própria existência, tal como mostra Benedict Anderson (2006), apelando à “alma nacional” inspirada no seu património cultural popular.

⁷ Em certa medida, a musicologia histórica ainda hoje mantém estas categorias ao circunscrever, por exemplo, determinados géneros musicais, a territórios, e.g. ópera italiana, ópera francesa, música ibérica, entre outros.

categorias tornaram-se inoperantes justamente porque foram universalmente apropriadas deixando de servir causas nacionalistas de identidade simbólica⁸ para passarem a ser símbolos de contemporaneidade e de “global cultural transition” (Bohlman 2002:136). Designações como “música irlandesa”, “música klezmer” ou “música brasileira”, apenas para referir três exemplos, remetem hoje para repertórios de difusão global que não se relacionam em exclusivo com os territórios e as populações a cuja origem, geográfica ou humana, está associada a sua adjetivação. A “música irlandesa”, por exemplo, é tocada e ouvida no Porto, Camberra, St. John’s, Boston ou Estocolmo, tal como em Derry, Dublin ou Belfast, encontrando nesses lugares, intérpretes, compositores e audiências, num processo de recontextualização, renovação e resemantização.

A adjetivação da música, no sentido atrás exposto, passou então a designar, em termos discursivos, não um local ou um grupo que performa esta ou aquela música, mas antes um conjunto de características sonoras e musicais – ou até atributos sociais – que a definem, independentemente de onde e de quem a faz ou ouve. A indústria da música popular encarregou-se, inclusivamente, de criar, em 1987, uma nova designação – *world music* – (Earlmann 1996; Frith 2000) que, paradoxalmente, na sua ambiguidade traduz bem esta “deslocalização” e “desetnicização” da música. O paradoxo está na manutenção de uma adjetivação geográfica para a música embora a sua “propriedade”, como coloca Bohlman (2002:94), deixe de pertencer a uma dada região para ser de todas ao mesmo tempo. A música, “... because of its performativity, can powerfully shape the nation (*ibid*)”, e esta propriedade é claramente aproveitada no quadro das dinâmicas associadas à *world music*, como forma de alguns países fortalecerem a sua própria imagem no mundo. Este é o caso de Cabo Verde.

⁸ O conceito de identidade, tem uma operacionalidade reduzida ou quase nula e o seu uso implica o permanente confronto com a inevitabilidade da sua indefinição. Porém, como Stuart Hall (1998) argumenta, o seu uso discursivo torna-o incontornável quando nos referimos ao estudo da atividade humana e, em minha opinião, sempre que estudamos a música como cultura e no quadro da cultura. No contexto das comunidades migrantes ele adquire ainda um grau de discursividade maior no que respeita à música, uma vez que a prática da música no espaço migrante é frequentemente remetida para a necessidade de “manutenção, e transmissão” da identidade, sempre associada ao “mito da terra natal” (Safran 1999) e da celebração da memória. O conceito de identidade, portanto, é usado nesta tese como o processo de identificação que os cabo-verdianos na diáspora estabelecem entre si, com a sua história e com a música que usam para se fazer representar. Com este enunciado, assumo também a polissemia do conceito e a dificuldade de estabelecer uma definição unívoca. Como refere António García Gutierrez, “La identidad no puede describirse como un objeto físico porque, basicamente, es una jerarquía de sentido (García Gutierrez 2009:19)”, construindo assim uma profunda familiaridade com outros domínios do sentir como o gosto ou a dor. Ou seja, a identidade, sobretudo, sente-se, e define, ao mesmo tempo, um metasentido e um megasentido porque nos incorpora: “La identidad sabe y duele” (*ibid*)

Que significado adquire então a designação de música cabo-verdiana, para os diferentes agentes que sobre ela produzem conhecimento? E aqui me refiro a intérpretes, compositores, historiadores, jornalistas, políticos, produtores de música, entre outros. O recurso, por parte destes agentes, à existência de uma música cabo-verdiana tornou-se central em todo o discurso identitário cabo-verdiano, colonial e pós-colonial, remetendo-o para construções identitárias, ideológicas e simbólicas tanto em Cabo Verde como nos países da diáspora, incluindo Portugal, como se fosse um domínio de propriedade e de alteridade coletiva. Ele refere-se ao conjunto de práticas expressivas específicas que incluem a música e a dança, performadas por cabo-verdianos, tanto em Cabo Verde como na diáspora e que, quando são cantadas, utilizam o crioulo⁹, a língua cabo-verdiana. No seu todo, este conjunto de práticas expressivas, inclui uma grande diversidade de estilos e géneros musicais¹⁰.

Num artigo de 1981, com forte pendor nacionalista, o músico cabo-verdiano Eutrópio Lima da Cruz reforçou o argumento ontológico em favor de uma definição dos géneros musicais “nacionais”, acabando por influenciar o pensamento de outros autores locais (Brito 1998, Cruz 1981, Gonçalves 2006, Martins 1989, Monteiro 1988, Silva 2003, Tavares 2005). A sua proposta é baseada apenas em critérios de recorrência e de uso da música no “território nacional” - presume-se que - na época em que o artigo foi escrito. Lima da Cruz enquadra-se na perspetiva comum do discurso folclorista que conceptualiza a música como um fenómeno estático e perfeitamente delimitável no espaço e no tempo. Deste modo, não teve em conta os contributos da diáspora, nem as músicas que, embora se desempenhassem e ouvissem no arquipélago (por exemplo, o *rock*, a *canção*, o *tango*, os ritmos latino-americanos ou o *zouk*), não se enquadravam na sua definição de música cabo-verdiana: “Les types musicaux cap verdiens les plus importants et les plus expressifs quant à l’impact et à l’importance qu’ils ont dans la vie de nôtre peuple (...)” (1981:83) são a *morna*, a *coladeira*, o *batuque*, o *funaná*, a *finçom*, a *tabanka*, a música religiosa, os solos instrumentais, os cantos de trabalho e o *landu*. Provavelmente por esquecimento deixou de fora o *Colá* (ou *colá sanjon*). A discussão da categorização da música noutras fontes é mais detalhada e propõe além daqueles géneros

⁹ A língua oficial da República de Cabo Verde é o português, que é utilizado nas escolas, na administração pública, na imprensa e nas publicações. Todavia o crioulo - ou *kriolu* - constitui a língua materna ou “língua nacional” cabo-verdiana que é a língua do quotidiano, falada pela maioria da população. O crioulo apresenta diversas variantes locais e, do ponto de vista político, atravessa um processo de oficialização que conduzirá, eventualmente, à sua paridade com o português no quadro da língua oficial do estado.

¹⁰ O conceito de “género musical”, apesar de sistematicamente usado no léxico corrente da música, é um constructo, ou seja, “A class, type or category, sanctioned by convention. (...) [Musical] Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions” (Samson 2001).

também o *choro*, o *lundum*, a *mazurka*, a *contradança*, a *xotice*, o *rabolo* e o *samba* (Tavares 2005, por exemplo).

Lima da Cruz, em suma, propôs uma divisão ou categorização dos géneros musicais cabo-verdianos que adotava como único critério a origem local da música, de acordo com as seguintes designações: (a) “originários de Cabo Verde”; (b) outros géneros “cultivados em Cabo Verde mas não originários” (c) os géneros musicais “importados” (1981:83). E este critério, assim como as categorizações que dele decorrem, foi adotado como princípio de verdade nos discursos orais e literários que se lhe seguiram.

A música cabo-verdiana adquiriu hoje uma dimensão transnacional e a sua definição não se compadece com o uso de critérios que pretendem ser objetivos como sejam o da circunscrição a um elenco de géneros musicais, o vínculo ao uso de uma língua, a determinação de características estilísticas e instrumentais ou a associação a contextos humanos e geográficos de performance. A música em que os cabo-verdianos estão envolvidos ao nível transnacional inclui muitos géneros musicais e abarca uma grande diversidade estilística, do samba, ao jazz ou ao hip-hop, por exemplo. No caso da prática performativa¹¹ do *batuque* – especialmente em Cabo Verde - esta veio a albergar uma série de inovações estilísticas, como sejam a utilização de arranjos instrumentais acústicos e eletrónicos, que na última década do século XX não eram comuns. Os músicos cabo-verdianos integram-se frequentemente em projetos performativos de músicas “estrangeiras” (segundo a perspetiva de Lima da Cruz), assim como incorporam no seu repertório, elementos musicais que importam de outros contextos. A música cabo-verdiana, define-se assim por uma enorme plasticidade e abertura ao relacionamento performativo com outras músicas, integrando, excluindo ou articulando ingredientes musicais, espelhando de alguma forma a condição diaspórica da Nação à qual está associada. Exemplos desta situação são a integração, no quadro das práticas musicais dos cabo-verdianos, de géneros como a *canção*, o *zouk* e a sua

¹¹ Nesta tese utilizo por vezes a designação “prática performativa” para definir e referir o *batuque*, uma vez que ele pode ser entendido num sentido holístico de performance global e total da vida das mulheres que o praticam (Bruner 1986; Turner 1986; Conquergood 2002, Schechner 2002). Alguns estudos em música, antropologia e mais concretamente em etnomusicologia têm mostrado que o uso dos conceitos “música”, “género musical” ou “comportamento expressivo” associado à maioria dos casos de “ocasiões” performativas podem ser extremamente redutores e revelar uma visão essencialista da “ocasião da performance”. Todos os atos em que a música e a dança têm lugar realizam-se em ação, ou seja, em performance (Kapchan 1995). Quando estes atos se tornam recorrentes, a partir de aspetos que são reconhecidos como simbólicos, entram na definição antropológica de “práticas”, enquanto “atos de fazer” estruturados no tempo. O *batuque* acontece, justamente, no tempo, como qualquer performance, mas tem uma dimensão cénica de representação da vida e, além disso, tem uma capacidade de inversão da hierarquia dos sentidos.

variante *zouk-love*, também conhecida por *cabo-zouk* ou *cola-zouk*, a *kizomba*, o *kuduro*, o *hip-hop* e o *rap kriolu*¹².

Problemática, objetivos e enquadramento teórico

O problema central desta tese emana da minha observação sobre a aparente polivalência atribuída à música e à dança enquanto mediadoras da relação dos cabo-verdianos com a sua história, e o seu papel no enquadramento dos sujeitos nas comunidades migratórias poscoloniais. Desde que iniciei a observação das práticas expressivas e dos géneros musicais em que estão envolvidos os imigrantes cabo-verdianos em Portugal, na década de 1990 até ao presente, foi-me possível registar alguns aspetos relevantes sobre o papel social e as configurações da música na representação e identificação desta comunidade, assim como algumas contradições entre a experiência e o discurso acerca da música. Os primeiros contactos que estabeleci com a prática do *batuque* foram surpreendentes para mim pela perceção da diferença entre o universo estético deste género musical e o dos outros géneros aos quais a música de Cabo Verde estava associada, especialmente a *morna* e a *coladeira*. O *batuque*, efetivamente, distanciava-se destes dois géneros musicais que definiam um tipo de música_híbrida composta com base em estruturas da música tonal ocidental mas inscrevendo alguns aspetos performativos e estilísticos que os diferenciavam da música europeia. O *batuque*, por seu lado, representava quer pela performance quer pelos discursos produzidos no âmbito dessa performance, uma faceta identificada como “africana” da cultura de Cabo-Verde (Cardoso 1933; Cruz 1981; Ferreira 1965/1985; Gonçalves 2006; Lopes da Silva 1957/1984; Rodrigues e Lobo 1996 e Tavares 2005), sem pretensões de relação com a cultura europeia: apresentava uma textura musical baseada na percussão polirrítmica, uma estrutura melódica de carácter essencialmente modal, a performance vocal organizava-se em alternância entre um coro e solista e, a dança, solística, apresentava aspetos de virtuosismo com uma grande focagem nos movimentos da zona ventral (*vide infra*). Era desempenhado exclusivamente por mulheres e meninas e experimentava um processo de folclorização sendo os seus contextos de exposição semelhantes àqueles em que ocorrem as atuações dos agrupamentos

¹² O *rap*, no âmbito da música cabo-verdiana na diáspora tem um papel importantíssimo – e muitas vezes paralelo ao do *batuque* – pela sua vocação de contestação social. Contudo está associado à classe etária dos mais jovens, refletindo, por isso, preocupações muito específicas relacionadas com os seus modos de vida e os seus universos simbólicos.

folclorizados. Finalmente era utilizado como meio de enculturação no interior da comunidade, estava, também, totalmente ausente nos suportes de gravação produzidos pela indústria da música. Ou seja, aparentemente, o *batuque* ocupava um espaço de marginalidade¹³ definido pela diferença em relação aos outros géneros musicais: estrutura musical, perfil dos performers, espaços de apresentação, repositório de herança patrimonial, alheamento dos suportes de fixação e divulgação musical associados à indústria da música. Porém, esta marginalidade parecia conferir-lhe um lugar central no interior da comunidade, enquanto representante simbólico dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal. Na verdade esta marginalidade está ainda ligada à pertença social dos imigrantes cabo-verdianos neste contexto já que a *morna* e a *coladeira* estão mais associados à elite cultural cabo-verdiana ao passo que o *batuque* é praticado sobretudo por mulheres com pouca ou nenhuma instrução formal que trabalham em serviços socialmente menos considerados.

Em detalhe, podemos expor assim o que de alguma forma remete o *batuque* para um lugar de “marginalidade privilegiada”:

1. No conjunto dos vários géneros musicais cabo-verdianos desempenhados em Portugal o *batuque* é o que apresenta menos elementos musicais que permitam estabelecer relações diretas com a música portuguesa ou ocidental (nos instrumentos, temáticas, escalas, ritmos, coreografias ou modos de execução). Ao mesmo tempo, do ponto de vista da configuração musical, o *batuque* tem afinidades com algumas práticas de música da África ocidental, como, por exemplo, a componente polirrítmica - expressa na percussão e na dança -, a ausência de instrumentos melódicos ou harmónicos, a execução alternada entre solista e coro, a improvisação literária e por vezes musical, e as temáticas do tipo “praise-song”¹⁴.

2. Na Área Metropolitana de Lisboa (AML) os grupos que performam o *batuque* são constituídos por mulheres e crianças residentes nos bairros de maioria cabo-verdiana

¹³ Utilizo aqui o conceito de marginalidade / margem referindo-me ao uso proposto por Homi Bhabha de “liminal identification”. Bhabha define a identificação liminal como um espaço onde se localiza a consciência social da diferença em confronto com a homogeneidade transcendente do geral (1994:185). Este espaço, liminal e marginal, é, de acordo com Bhabha, um espaço intersubjetivo que pode ser reorientado e ressignificado “with liberatory effect” (1994:185), por inscrever também a ideia de divisibilidade, interabilidade e mobilidade da diferença com as inevitáveis implicações no sentido da identidade. Neste enquadramento, e de acordo com os resultados da minha pesquisa, o lugar das margens é também aquele onde o confronto e o diálogo entre os saberes se define pelo “(...) confronto e diálogo entre diferentes processos através dos quais práticas diferentemente ignorantes se transformam em práticas diferentemente sábias” (Sousa Santos 2002:250).

¹⁴ Esta designação é utilizada na literatura especializada sobre música africana e refere-se à dimensão laudatória da música. Literalmente “canção de louvor”, é uma canção dirigida a uma personalidade ou entidade. Ver p.ex. Chernoff (1979:71)

habitados sobretudo por imigrantes. Os outros géneros musicais desempenhados por cabo-verdianos em Portugal, envolvem quase exclusivamente os homens na execução instrumental e as crianças e jovens na dança. As mulheres têm um importante papel quer na dança quer como vocalistas sobretudo na *morna* e na *coladeira* (Cidra e Castro Ribeiro 2010).

3. Os contextos de apresentação do *batuque* fora dos bairros não coincidem com os contextos de performance dos outros géneros musicais desempenhados pelos cabo-verdianos em Portugal. A performance do *batuque* ocorre em festas particulares ou associativas, em conferências, escolas e acontecimentos com fins pedagógicos que procuram divulgar aspetos da cultura dos imigrantes, promover a sua integração social e fomentar uma aproximação das audiências à multiculturalidade. Os outros géneros musicais, como por exemplo a *morna*, a *coladeira* ou o *funaná*, são desempenhados em discotecas de música africana, bares, restaurantes e espetáculos, no âmbito do entretenimento e do lazer (Cidra 2010a:195-198).

4. O *batuque* desempenha uma importante função na manutenção, divulgação e transmissão intergeracional da “cultura cabo-verdiana”. De resto, nos bairros, em Portugal, o *batuque* é a forma de expressão musical e coreográfica mais importante e significativa desenvolvida por adultos no âmbito das atividades associativas formalmente organizadas. No bairro da Cova da Moura também o *Kolá S. Jon*,¹⁵ desempenhado por adultos tem um enquadramento institucional na Associação Moinho da Juventude (Miguel 2010 e Ribeiro 2000 e 2010). Pelo facto de promoverem a manutenção, a divulgação e a transmissão intergeracional, os grupos de *batuque*, nas suas atuações, representam as comunidades dos bairros onde estão sedeados e assim promovem a identificação dos moradores com os seus valores.

5. O *batuque* tem uma importante função expressiva de exteriorização dos sentimentos e problemas práticos do quotidiano das populações destes bairros, com um forte pendor interpessoal, sem que a sua popularidade tenha reflexo na gravação e edição discográfica e comercial. Este facto, na década de 1990, tornava-se dissonante quando comparado o *batuque* com os outros géneros musicais que, esses sim, tinham grande expressão na edição discográfica comercial¹⁶ (Cidra 2010a).

¹⁵ A etnomusicóloga Ana Flávia Miguel defendeu em 2010 a sua dissertação de mestrado sobre o *Kola S. Jon* no Bairro do Alto da Cova da Moura. Também o antropólogo José Ribeiro (2000) escreveu um trabalho sobre esta manifestação naquele bairro.

¹⁶ A primeira década de 2000 veio mostrar, em Cabo Verde, uma intensa atividade editorial nesta área. Imensos grupos de *batuque* cabo-verdianos têm gravado os seus CD e DVD, com assinalável êxito comercial. Em Portugal, todavia, não parece ainda haver um paralelo com esta situação.

Com base nestas constatações prévias, os argumentos discutidos nesta tese estabelecem três dimensões de problematização do *batuque* partindo de três perspetivas: a perspetiva histórica que se relaciona com o conceito de **memória** e com a construção de uma sociedade cabo-verdiana, santiaguense, eminentemente poscolonial; a perspetiva social que olha para as relações entre cabo-verdianos e portugueses a partir das ideias de **afirmação** e **inquietação**; e a etnográfica sobre a **performance**, que desconstrói as estruturas narrativas, sonoras e visuais do *batuque*.

A partir destes pressupostos estabeleci os seguintes objetivos de pesquisa:

1. Perceber a configuração histórica do batuque e a sua articulação com o processo de dominação colonial.

A estrutura musical do *batuque* identifica claramente um género moldado num território dividido entre escravos e senhores, dos pontos de vista histórico e social, com marcas evidentes de africanidade. Um dos aspetos a determinar, na atualidade, prende-se com a prática pós-colonial do *batuque* e os processos a si associados que são reveladores de dualidades, contradições e conflitos sociais. Assim, estabeleço como objetivos específicos neste ponto:

- a) Perceber de que modo as configurações do *batuque* no contexto migratório em Portugal correspondem a reformulações determinadas pela condição poscolonial dos seus performers, ou seja, como é que a música e a dança do passado se estabelecem no presente como “territórios identitários” ou ecos da história e marcadores da cabo-verdianidade.
- b) Entender o modo como no passado a prática do *batuque* se construiu em Cabo-Verde, através da análise dos discursos escritos e orais sobre a sua utilização funcional, o seu papel social e o seu significado simbólico.

2. Compreender de que forma o batuque pode ser definido como estratégia de marcação de identidade e mediação social no âmbito da diáspora poscolonial contemporânea.

O grande alcance e a antiguidade da diáspora cabo-verdiana permitiram testar e estabelecer papéis específicos para a música e para a dança no âmbito da marcação social da sua identidade e da mediação com as sociedades de acolhimento. Estes papéis incluem ainda o reforço da identidade para os próprios cabo-verdianos e desenharam assim, novos contextos de criação de música. Em Portugal, concretamente, a relação entre a comunidade migrante

cabo-verdiana (representante da ex-colónia) e a sociedade de acolhimento (representante do ex-colonizador), define-se por um amplo conjunto de atitudes e de comportamentos (que genericamente designei por **inquietação** e **afirmação**) como por exemplo a apropriação, a tensão, a oposição, a denúncia, a contestação, a repressão, a resistência, a cumplicidade, a evasão, a cooperação e a negociação, que decorrem direta ou indiretamente de fatores históricos e do passado colonial. O *batuque* parece evidenciar nos seus mecanismos de relação formal e informal, quer no quadro da organização musical quer no da organização institucional e social, os comportamentos e atitudes acima enunciados. Assim, e no âmbito de análise do contexto contemporâneo em Portugal, é importante perceber:

- a) O que confere eficácia ao *batuque* para se transfigurar numa representação simbólica da cultura dos cabo-verdianos em Portugal;
- b) Como se localizam no *batuque* os ingredientes provenientes de Cabo Verde que são selecionados pelos seus performers para a transmissão às gerações mais novas.

3. *Desconstruir as estruturas narrativas, sonoras e visuais da performance do batuque.*

Também no *batuque* se podem perceber as características ambivalentes da performance e da organização social em que é desempenhado. Isto é, o *batuque* congrega significados diferenciados para os cabo-verdianos e para os portugueses. No caso dos cabo-verdianos – tanto para os que o performam, como para aqueles que apenas assistem à performance – ele remete para o espaço de origem, a sua referência geográfica e emocional, e contribui para o reforço identitário através da partilha da **memória** e do sentimento de pertença. Além disso, o *batuque* incorpora narrativas que fazem sentido apenas para os que performam ou que entendem a performance a partir da gestualidade e corporalidade, do som e do sentido das suas letras cantadas em crioulo. Enquanto bandeira de alteridade o *batuque* oferece-se como uma arena de inquietação social e de afirmação cultural e simbólica poscolonial extremamente importante. Assim, analisarei de modo sistemático, os seguintes ingredientes do *batuque*: os conteúdos patenteados pelas letras das cantigas, a estrutura das melodias, do ritmo e da regulação sonora do *batuque*; as condições necessárias para que a performance seja possível e o modo como ela é regulada no tempo cronológico em que ocorre.

Procuro, com estes objetivos de pesquisa, contribuir para um conhecimento mais aprofundado sobre o lugar da música e da dança em contextos pós-coloniais, a partir da

descodificação histórica, estrutural e performativa do *batuque* enquanto elemento central e identificador de aspetos sociais, políticos e culturais da relação entre Cabo Verde e Portugal.

Opções conceptuais

De forma a poder dar corpo a estes objetivos a minha pesquisa fará uso de uma rede analítica enquadrada pelos conceitos de migração, comunidade e performance musical. No domínio da análise dos processos migratórios as minhas opções conceptuais subscrevem as perspetivas propostas por Hommi Bhabha (1994 e 2007) e Zygmunt Bauman (1995) que trouxeram importantes contributos intelectuais à forma como vemos a relação espaço-cultura e o fenómeno do consumo no quadro das sociedades pós-modernas.

O enfoque colocado sobre a volubilidade da cultura que questionou a noção clássica da sua vinculação ao território ou “lugar” (no sentido que Bhabha oferece a *location*), veio justamente proporcionar uma nova forma de olhar as migrações e as experiências migratórias correspondentes. A análise de dados quantitativos, que constituía a grande ferramenta metodológica da sociologia das migrações, da economia e da geografia, mostrou não ser suficiente para compreender, por exemplo, o modo como os migrantes vêm a sua própria experiência migratória. Os comportamentos expressivos, nos quais a música e a dança se incluem, revelaram-se assim instrumentos importantes para percebermos a visão dos imigrantes sobre a sociedade de acolhimento, sobre o local que deixaram, bem como a maneira como são vistos pela sociedade recetora e pela de origem. Os elementos que configuram a música e a dança (como as palavras cantadas, os instrumentos ou os trajes, para citar alguns exemplos), podem constituir assim, importantes fontes de informação sobre os comportamentos e atitudes dos imigrantes quando articulados com o seu enquadramento social. Subscrevem este princípio, trabalhos de referência produzidos no quadro da etnomusicologia, como são exemplo o trabalho de Thomas Turino (1988 e 1993) sobre a migração interna no Perú, a abordagem de Timothy Sieber (2005) sobre a diáspora cabo-verdiana ou o texto de síntese de John Baily e Michael Collyer (2006) sobre música e migrações.

A experiência migratória é sempre emocionalmente violenta, pela inevitável separação que comporta em relação ao território afiliativo (Baily e Collyer 2006). Porém, nas sociedades

contemporâneas, marcadas por uma maior facilidade de comunicação e deslocação, os migrantes encontram formas de manter e de resgatar laços afetivos e de montar estratégias para a reconstrução de nichos comunitários onde têm lugar recriações do seu espaço cultural e afetivo pré-migratório. A perspectiva de regresso é, em muitos casos, uma realidade mais ou menos quimérica, cuja evocação pode ser um forte catalisador de atitudes e de estratégias¹⁷. Não obstante, a realidade cultural que os migrantes deixam quando se deslocam para outro território, é uma realidade em transformação, mas cuja memória permanece como referente mais ou menos cristalizado, frequentemente mais imaginário do que real. É precisamente neste espaço, entre o imaginário e o real, que os migrantes projetam por vezes identidades e modos de estar que não se enquadram nem na sociedade de acolhimento nem no território que deixaram. E esta situação pode castrar o projeto de regresso. Por isso, como refere Said, muitos migrantes “regressam aos locais de onde saíram mas ainda assim experimentam a sensação de ‘estar fora do lugar’” (Said 1999, cit. in Baily e Collyer 2006:171).

Frequentemente, a resposta a este sentimento de não pertencer a nenhum lugar, pode encontrar-se na construção de projetos que envolvem práticas musicais, através das quais os indivíduos procuram reproduzir as memórias do lugar de origem. Baily e Collyer referem a este propósito que:

“Re-enactment and repetition of cultural practices continues to provide a source of comfort, a partial antidote to the hostility experienced in the new society, reinforcing and responding to feelings of nostalgia” (2006:171).

Ora, foi justamente este sentimento de nostalgia que veio a revelar-se como um motor criativo em muitas comunidades migrantes e, nestes casos, os imigrantes tornam-se protagonistas de uma dinâmica de inovação cultural que ultrapassa largamente a simples repetição das práticas culturais herdadas. Baily e Collyer, uma vez mais, argumentam:

(...) migration can lead to cultural innovation and enrichment, with the creation of new forms which are indicative or symptomatic of the issues facing the immigrant, and which help one in dealing with a new life in a place of settlement and in the articulation of new identities. This is specially typical of the second or third migrant generation, born and brought up in a new land (2006:174).

Na verdade, e no que à música diz respeito, é frequente assistirmos ao desenvolvimento de novas formas de fazer música ou ao incremento de géneros musicais herdados como forma de transportar o passado pessoal pré-migratório para o presente comunitário. No caso da

¹⁷ O caso dos refugiados políticos e exilados é, obviamente, diferente do dos migrantes laborais, porque aqueles sabem que o regresso pode significar colocarem a própria vida em risco.

comunidade cabo-verdiana em análise, este aspeto adquire um particular significado sendo o *batuque* um dos géneros performativos mais significativos pela vitalidade que adquiriu ao ultrapassar as barreiras da prática doméstica e ritual.

Do mesmo modo a música pode ser um elemento de negociação e de afirmação identitária das comunidades migrantes por via das suas capacidades reivindicativas ou de evocação emocional. Timothy Sieber, a propósito da música popular dos cabo-verdianos imigrados, põe a questão nestes termos:

Popular music is a powerful medium for representing, contesting, and negotiating changing cultural identities within shifting global diasporas. Music indexes continuity and change, sustains and renegotiates connection across transnational space, and reshapes generational relations (2005:123).

Neste sentido, a música e a dança podem também ser endereçadas à comunidade de acolhimento, como forma de afirmar a identidade do grupo perante os outros, e de estabelecer a diferença.

Face aos diferentes papéis que são conferidos à música pelas comunidades migrantes no território de acolhimento, podemos dizer, como referem Baily e Collyer (2006:177), que a música, assim como outros comportamentos expressivos, pode definir-se como uma “possibilidade terapêutica”, quer para os indivíduos, quer para os grupos. As pessoas em situação de imigração experimentam por vezes fragilidades emocionais ou de falta de autoestima devido à separação da sua terra de origem, às dificuldades do quotidiano e ao próprio estatuto da condição de imigrante, que potenciam situações depressivas. Em Portugal, no contexto da imigração cabo-verdiana, o uso da música como forma de contrariar os sentimentos depressivos e de ansiedade, é um dos aspetos referidos pelas mulheres dos grupos que a desempenham, para a justificação da prática do *batuque*. As suas possibilidades terapêuticas estão relacionadas com a alternância da percussão, com a expressão dos problemas do quotidiano e ainda com a partilha proporcionada pela prática (Rosa 2006).

A necessidade de partilha dos problemas associados à migração, conduz, frequentemente, à criação de laços de solidariedade e de dependência concorrendo para a construção de comunidades no seio da sociedade de acolhimento. O conceito de comunidade foi configurado histórica e politicamente pela dinâmica dos processos de sobrevivência social. Por isso os grupos de imigrantes são vistos muitas vezes como unidades sociais a que os discursos de poder chamam “comunidade”. A propósito da presença migratória cabo-

verdiana em Portugal o antropólogo Luís Batalha desconstrói a noção de “comunidade” para propor, neste caso, a de “comunidades”:

Os cabo-verdianos em Portugal (tal como noutros destinos) têm a sua identidade organizada em torno de representações sociais de “raça”, etnicidade, educação e classe, que combinadas definem a sua posição social dentro da sociedade portuguesa e, nas suas próprias comunidades locais, entre eles mesmos. A educação tem o papel mais importante na sua divisão; opera tanto de forma objectiva como subjectiva, sendo reconhecida por eles mesmos como um factor de diferenciação social. “Raça” e “eticidade” operam de forma mais subtil, não sendo, em geral, impostas de fora pela sociedade portuguesa; actuam mais a partir dos próprios actores caboverdianos do que a partir do exterior, uma vez que a sociedade portuguesa não possui regras legais nem normas sociais claras que reforcem uma organização “racial” e “étnica” das identidades que co-habitam em Portugal (2008:25).

De facto os cabo-verdianos em Portugal, tal como em outros contextos migratórios, constituem mais um complexo mosaico identitário do que uma unidade social e cultural homogénea. Neste caso a articulação entre as várias representações sociais estabelece marcadores de pertença em diferentes grupos ou “comunidades”, no interior da comunidade mais ampla definida como migrante.

A expressão “comunidade cabo-verdiana” começou a ser utilizada em Portugal, no âmbito académico, no final da década de 1980 para designar o conjunto de imigrantes cabo-verdianos que residem e trabalham no nosso país (Amaro 1999; Antunes 1991; Batalha 2004a; Carita 1993; Esteves 1991; França 1992, Góis 2008a). A versão plural proposta por Batalha reflete com melhor propriedade as “múltiplas faces da migração cabo-verdiana” (Góis 2008a e 2008b), em função também da transformação destas comunidades e das novas abordagens críticas.

Um dos primeiros estudos académicos sobre a comunidade cabo-verdiana em Portugal, organizado pelo sociólogo Luís de França, discute justamente a “complexa multiplicidade de articulações entre uma definição legal e uma realidade sócio-cultural” e propõe como definição de “comunidade cabo-verdiana”, a soma de três grupos:

- a) os cidadãos nacionais cabo-verdianos*
- b) os naturais de Cabo Verde com outras nacionalidades, entre as quais a portuguesa é maioritária e;*
- c) os descendentes dos grupos a) e b) não nascidos em Cabo Verde nem possuidores de nacionalidade cabo-verdiana (França 1992:105).*

Paralelamente, França propõe uma definição de carácter mais antropológico baseada no sentido da identificação com o território de origem, dos seus componentes:

O traço cultural que parece unir a comunidade cabo-verdiana, do ponto de vista da sua identidade, é um laço simbólico com o país - "O orgulho de ser e de se dizer cabo-verdiano". O ser cabo-verdiano parece ultrapassar as diferenças do estatuto social, os longos percursos migratórios e a situação jurídica face à nacionalidade, recriando solidariedades, oposições, confrontos. (...) a identidade nacional prende-se com características culturais específicas - a língua, o vestuário, a alimentação, a música, as formas de comportamento (França 1992:67).

Na verdade quando nos referimos à “comunidade cabo-verdiana” em Portugal estamos a englobar no mesmo grupo dois estatutos jurídicos para uma mesma identidade: os “nacionais” de Cabo Verde - consequentemente estrangeiros em Portugal - e os “naturais” de Cabo Verde mas com outra nacionalidade, na maioria dos casos, portuguesa.

Os principais estudos realizados e publicados em Portugal sobre a imigração de cabo-verdianos (ACIME 2004, Amaro 1999, Barreto 2002, Bastos 1999, Batalha 2004a e 2004b, Caldeira 1993, Carreira 1977, Cidra 2010a, Esteves 1991, Fonseca 2004, França 1992, Góis 2006 e 2008, Grassi 2007, Horta 2004, Malheiros 2007, Pereira 1993, Pires 1989 e 2003, Rocha-Trindade 2004 e Saint-Maurice 1997), mostram-nos uma transformação enorme na configuração migratória de Cabo Verde para Portugal ao longo do século XX e nos primeiros anos do presente século, marcada por várias fases. De acordo com estes autores, a partir da década de 1960, iniciou-se um movimento de migração laboral a partir de Cabo Verde para Portugal que tinha origem maioritária na ilha de Santiago. Com as transformações políticas que decorreram em Portugal em 1974, o fluxo migratório assumiu um novo fulgor e em meados dos anos 90 do século passado a comunidade imigrante cabo-verdiana residente em Portugal já era a maior de todas as estrangeiras (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras - SEF 2001). É neste contexto migratório, nos bairros de maioria cabo-verdiana das periferias urbanas de Lisboa, que o *batuque* emerge, paralelamente a outras novas práticas (*rap*, *funaná*, *kuduro*, *kiçomba*, entre outras) que unificam os imigrantes localmente e os ligam à sua referência de origem.

Neste enquadramento migratório, organizado em comunidade, proponho-me analisar o *batuque* enquanto prática performativa e fazendo uso dos instrumentos interpretativos que a etnografia da performance proporciona. Um dos trabalhos seminais sobre etnografia da performance em Etnomusicologia, *The Ethnography of Musical Performance*, publicado por Norma McLeod e Marcia Herndon (1980), toma como ponto de partida uma das questões base propostas pelo antropólogo Anthony Seeger: porque é que as pessoas fazem música numa determinada instância? "What are they doing? Why are they doing in that particular way?" (cit. in Herndon e McLeod 1980:3). Posteriormente Seeger recolocaria estas suas

interrogações gerais de base, enumerando um outro conjunto mais alargado de questões que se prendem com a etnografia musical¹⁸, e mostrando que o modo como se encontram as respostas a elas depende de uma combinação de interesses pessoais e orientação profissional ou cultural (Seeger 1992:90).

A procura de uma resposta para estas questões indica que então se colocou a hipótese de existirem princípios comuns a uma sociedade e à performance de um género singular nos seus variados contextos, como sugere Seeger. Este autor defende que a determinação das características que têm importância para a análise de um evento musical em particular se encontram na organização social: “...both the constraints imposed by certain structural principles, and the constraints imposed by the total context of performance – taken together – should inform and direct the analysis of a musical event” (cit. in Herndon e McLeod 1980:3). Charlotte Frisbie (1980), por seu turno, interroga o conceito de “performance” demonstrando que ele não é unívoco e que se apresenta diferentemente ao etnomusicólogo e ao músico, trazendo novas questões e razões de ser para a etnografia da performance.

A etnografia da performance musical permite-nos interrogar o evento e os seus múltiplos significados para os vários atores e espectadores. Permite também integrar as categorias analíticas produzidas pelo etnomusicólogo com as categorias nativas e, como referem McLeod e Herndon “can be viewed through the application of rigorous ethnography” (1986:6). Na verdade os contributos críticos a esta visão dicotómica propostos, por exemplo no livro *Writing Culture*, editado pelo historiador James Clifford (1986) e pelo antropólogo George Marcus, vieram evidenciar algumas contingências de que enfermam os processos de representação cultural e, assim, legitimar uma etnografia mais dialética que leve em conta na invenção cultural a performance como ambiguidade política e poética.

A variabilidade do conceito de performance implica que a observação etnográfica se faça sobre campos de estudo isolados em função das técnicas e dos modos de análise disponíveis. A etnografia da performance musical vai muito além da análise do som, introduzindo novas variáveis de observação e requerendo a “determination of a wider social field which include,

¹⁸ Estas questões são assim enunciadas: 1. *What is going on when people make music? What are the principles that organize the combinations of sounds and their arrangement in time?* 2. *Why does a particular individual or social group perform or listen to the sounds in the place and time and context the he/she/it does?* 3. *What is the relation of music to other processes in societies and groups?* 4. *What effects do musical performances have on the musicians, the audiences and the other groups involved?* 5. *Where does musical creativity come from? What is the role of the individual in the tradition, and of the tradition in forming the individual?* 6. *What is the relation of music to other art forms?* (Seeger 1992:90)

not only the physical sounds, but also the actions, thoughts, and feelings of those involved in the conception, performance and reception of music in a particular cultural context” (McLeod e Herndon *ibid.* 1980:6).

No seu estudo sobre a música e outras práticas expressivas e religiosas na sociedade Wichí, da Argentina, o antropólogo Miguel García (2005:24), utiliza a etnografia da performance musical como instrumento de análise, e centra-se sobre três conceitos chave que estruturam a sua pesquisa: experiência, performance e prática musical. Estes três conceitos articulam-se entre si do ponto de vista conceptual e metodológico sendo que as duas primeiras, a experiência e a performance, definem a prática musical. A antropologia da experiência, pelo seu lado, explica García, “intenta dar cuenta de las modalidades adotadas por los sujetos para experimentar la cultura a través de las acciones, los sentimientos y la reflexión” (ib.). Na sua discussão sobre a experiência e a expressão, apesar de contar com a descontinuidade temporal e espacial entre as duas, Edward Bruner (1986) aponta a possibilidade de “hallar en ellas una coherencia basada en su significado compartido” (cit. in García 1998:26).

A análise da performance musical enquanto um ato de partilha, é também defendido por Marcia Herndon quando combina o conceito de “cultural performance” de Milton Singer, com o modelo de análise tripartido de Merriam (1964) – conceitos, comportamentos, som – e ainda com o conceito explicativo de “ocasião” de Norma McLeod (apud Stone 2008:140). McLeod considera a “ocasião” como uma “expressão encapsulada” de formas cognitivas e valores partilhados socialmente que inclui não só a música mas também outros aspetos do comportamento. Defende que as performances se dão num contexto situacional possuindo, por isso, uma “configuração cultural”. Assim, a performance deve incluir uma série de condicionamentos de ordem física, histórica e social. Por outro lado a crítica à etnografia da performance musical aponta a tendência para delimitar em segmentos rígidos a realidade que nem sempre é discreta, nem definida por coordenadas espaciais e temporais. De alguma forma esta abordagem significou uma reificação da prática ou do evento musical¹⁹. O objetivo era o de perceber se o evento musical deixava ou não marcas nas práticas e representações de outras esferas da vida. Como diz García (2005:45) “el máximo anhelo era develar cómo el o

¹⁹ O livro *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, coordenado por Gerard Béhague (1984) alerta para a importância de alargar as noções musicológicas de performance e para se utilizar a teoria da performance em etnomusicologia. Desde finais dos anos 80 do séc. XX, a etnografia da performance instituiu-se como estratégia metodológica central em muitas monografias etnomusicológicas, como sejam, por exemplo *Why Suyá Sing* (Seeger 1987), *Sound and Sentiment* (Feld 1990) ou *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (Waterman 1990)

los contextos generaban el texto”. Na verdade o contrário – o texto gerar o contexto – parece ser também possível.

A etnografia da performance é central enquanto instrumento de análise para este trabalho. A polivalência e a polissemia do *batuque* enquanto prática performativa, definidas pelo lugar que o *batuque* ocupa ao mesmo tempo de poder e de marginalidade, a importância que adquire enquanto ingrediente congregador no interior da comunidade consubstanciado na ocasião da performance, e, ainda, o papel simbólico que tem como escudo demarcador dos caboverdianos perante a sociedade de acolhimento e perante si próprios, constituem um universo dinâmico, cuja plasticidade se confunde com a própria performance do *batuque*.

Música e a teoria do poscolonialismo

A consolidação do pensamento pós-moderno que se desenvolve a partir dos anos 70 do século XX, articulado com as transformações históricas e políticas que vinham ocorrendo desde o fim da Segunda Guerra Mundial, nomeadamente com a dissolução dos grandes impérios coloniais, conduziu à construção de um novo discurso teórico que se designa por **teoria do poscolonialismo**. Por vezes designa-se também por **teoria poscolonial** e baseia-se no conteúdo e nas ideologias expostas ou sugeridas na literatura, na filosofia, na ciência política, nas artes performativas e no cinema, em reação ao colonialismo.

A natureza crítica da teoria poscolonial implicou uma desestabilização da maneira ocidental de pensar, dando lugar ao discurso dos “subalternos” ou de grupos marginalizados, para falar e apresentar alternativas ao discurso dominante²⁰. Por vezes o termo “pós-colonialismo” é interpretado literalmente como o período de tempo após o colonialismo. Esta conceção, porém, é limitada já que no presente os espaços coloniais antigos apresentam sempre contradições, processos inacabados, desordenações, hibridismos e limites confusos no que diz respeito à sua condição de ex-colónia. Na verdade a teoria do poscolonialismo procura respostas mais além da construção cronológica ou temporal da *post-colonia* bem como da mera

²⁰ A importância da voz dos subalternos ficou expressa num texto de enorme relevância publicado por Gayatri Spivak (1994), que viria a dar lugar a um importante domínio de estudos transdisciplinar: *The Subaltern Studies*. De acordo com Spivak os verdadeiros subalternos não têm nunca o direito à voz, nos discursos sobre si próprios. Spivak refere-se sobretudo a grupos marginalizados como os *out caste* da Índia, as mulheres, os iletrados, etc. Porém, neste enquadramento, quando me refiro aos “subalternos”, uso a perspetiva cunhada por Edward Said (1978) sobre a voz política e ideológica, dos povos colonizados.

experiência discursiva do imperialismo. Por essa razão se aceita a natureza plural da expressão “poscolonial”. Por outro lado, o “pós-colonialismo” pode também ser visto como uma continuação do colonialismo, ainda que através de diferentes ou novos relacionamentos em termos de poder e de controle / produção de conhecimento.

O linguista Simon Featherstone defende a importância da música e da dança enquanto universos contrastantes que abrem novas interrogações à filiação textual da teoria do poscolonialismo:

“(...) popular forms such as music and dance cannot be seen as unmediated “representations” of subaltern cultures, their different manifestations do provide contrasts and challenges to the methods and expressions of predominantly literary / textual postcolonialism (...) (Featherstone 2005:8).

É justamente neste quadro singular de uma expressão marginal – porque não canónica ou textualizada – na qual o *batuque* se inscreve, que baseio a minha análise, interrogando por um lado os preceitos da teoria mas, ao mesmo tempo, complementando-a com os novos desafios que o *batuque* sugere no quadro de uma cultura migrante, proveniente de uma ex-colónia e acolhida pelo ex-colonizador. Procuro também contribuir para a consolidação do debate no quadro da etnomusicologia, a partir das propostas teóricas do poscolonialismo.

A música enquanto elemento importante para a reflexão sobre a poscolonialidade do planeta, foi praticamente ignorada pelos primeiros trabalhos produzidos no âmbito do poscolonialismo, desenvolvidos por indivíduos provenientes de domínios disciplinares alheios aos da música (exceção feita para os trabalhos de Paul Gilroy (1993), Simon Featherstone (2005) e Kofi Agawu (2003)). Por outro lado a tradição musicológica académica ocidental, enfeudada em paradigmas clássicos como por exemplo a história e a teoria da música da Europa e dos Estados Unidos, e a estética das vanguardas eruditas contemporâneas, não acolheu a teoria do pós-colonialismo como instrumento de análise. Podemos dizer que foi a Etnomusicologia que primeiro se socorreu de alguns dos instrumentos da teoria para analisar os processos de colonialidade, associados sobretudo à música popular

A etnomusicóloga Susana Sardo - a voz pioneira em Portugal e no universo lusófono da abordagem da música numa perspetiva poscolonial - na sua tese de doutoramento sobre a construção da identidade pós-colonial em Goa, explica o aparente desinteresse da etnomusicologia pela perspetiva poscolonial. O seu argumento assenta no facto desta disciplina se basear, após a proposta de Alan Merriam (1964), em modelos de análise “que

dissolvem a atitude etnocêntrica na análise da música como cultura” (Sardo 2004 [2011]:53-54), uma vez que integram sempre a voz do Outro enquanto sujeito com direito a “pensar sobre si próprio” (*folk-evaluation*, de acordo com a expressão utilizada por Merriam (1964)). A proposta teórica do poscolonialismo está assim implícita no modo como a etnomusicologia olha para a música, como está, também, a própria interrogação da teoria. Por exemplo, a dialética entre músicas locais e músicas globais, muito especialmente os ingredientes específicos que compõem as músicas das diásporas africanas, serve de argumento à etnomusicóloga Ingrid Monson para a discussão crítica de alguns dos tópicos do poscolonialismo:

Riffs, repetition, and grooves – as multilayered, stratified, interactive, frames of musical, social, and symbolic action – might be helpful in thinking, including cultural hybridity, economic domination, agency, and the specific cultural complexities of the African diaspora (1999:32).

Por outro lado, a realidade das músicas que resultam da relação de Portugal com as suas ex-colónias em África, na Ásia e na América, denunciam processos interessantes no quadro da relação colonial e pós-colonial, que não cabem no enquadramento da teoria uma vez que ela foi cunhada pelos exemplos de colonialidade que interessavam à academia americana, a partir da sua filiação na herança britânica. Foi de facto o exemplo da colonização britânica que se tornou modelar na construção da teoria do posolonialismo revelando algum etnocentrismo numa teoria que, paradoxalmente, advogava exatamente o contrário.

O professor argentino Walter D. Mignolo, académico oriundo da semiótica e da teoria literária, numa das suas obras centrais, *Local History / Global Designs* (2000), critica os limites que os estudos culturais apresentam tal como a academia americana os observa. Este autor propõe a noção de “diferença colonial” para o estudo do mundo colonial moderno, cujos indícios de diferença se encontram na emergência de novas formas de conhecimento a que chama “border thinking” e na constatação da existência de uma “colonialidade do poder” alargada à dimensão planetária.

The colonial difference is the space where coloniality of power is enacted. It is also the space where the restitution of subaltern knowledge is taking place and where border thinking is emerging. The colonial difference is the space where local histories inventing and implementing global designs meet local histories, the space in which global designs have to be adapted, adopted, rejected, integrated or ignored. The colonial difference is, finally, the physical as well as imaginary location where the coloniality of power is at work in the confrontation of two kinds of local histories displayed in different spaces and times across the planet (Mignolo 2000:ix).

Mignolo é também o primeiro teórico do poscolonialismo a questionar a ausência do protagonismo de Portugal e Espanha nos discursos sobre a poscolonialidade do planeta (*ibid*).

Na realidade o caso do colonialismo português é definitivamente singular, mesmo em confronto com o espanhol. O panorama colonial português levantou embaraçosas questões que J. H. Plumb enuncia na introdução ao estudo clássico sobre o império colonial português de Charles R. Boxer:

Porque razão esta nação pequena, bastante pobre e culturalmente atrasada, situada na costa sudoeste da Europa, foi tão dramaticamente bem sucedida nesse grande século de empreendimentos que começou por volta de 1440? E porque razão se tornou este êxito uma pálida sombra de si mesmo no curto espaço de 50 anos? E o que é ainda mais estranho, porque é que a posse deste império não actuou como um catalisador para Portugal? (J. H. Plumb in Boxer 1969:14).

No panorama dos grandes impérios ocidentais o caso português está cheio de paradoxos a começar pelo facto de, apesar das suas fragilidades, ter sido o primeiro a ser erigido e o último a terminar. Miguel Vale de Almeida, reavaliando a história colonial portuguesa, nomeadamente no caso da estruturação das políticas raciais no Brasil, propõe a criação do conceito de “atlântico pardo” (Almeida 2000), inspirado no de “black atlantic” proposto por Paul Gilroy (1993), para evidenciar esta diferença na história do colonialismo e do pós-colonialismo português em relação às histórias coloniais de outros países. Entra em linha de conta com a complexidade racial que a miscigenação de portugueses brancos produziu na concubinação com mulheres negras no Brasil e que baralhou definitivamente a clareza da “negritude” escrava, face ao “poder branco” colonial. A realidade “parda” que daqui surgiu acaba por questionar a história do colonialismo de forma diferente daquela que foi criada no âmbito do colonialismo racial britânico. No período *post-colônia*, e de acordo com Vale de Almeida, o modo de dominação “é tanto um regime de constrangimentos quanto uma prática de convivialidade e uma estilística da convivência” (2000:232). A poscolonialidade acabou, assim, por definir espaços de relação ambíguos e antagónicos onde cumplicidade e rivalidade se confundem frequentemente. E o discurso pós-colonial centrou-se na problematização da identidade cultural das sociedades colonizadas e nos dilemas do desenvolvimento de uma identidade nacional após o domínio colonial.

No caso de Cabo Verde a questão poderia colocar-se na estruturação daquilo a que se chamou a “cultura crioula”, com todos os ingredientes ideológicos do discurso colonial que lhe estiveram implícitos e na sua transformação em “kultura krioula”, significando esta novidade gráfica a possibilidade de uma nova identidade cabo-verdiana poscolonial. Leela Gandhi designa este processo como “convalescença pós-colonial” (1998), cujo resultado

depende sempre da experiência colonial que se estabeleceu no passado na relação entre colonizador e colonizado.

As últimas décadas da colonização portuguesa em Cabo-Verde – que terminam com o fim da ditadura em Portugal e com o regime designado por Estado Novo (1933-1974) - ficaram marcados por um tipo de relacionamento que, de acordo com Sérgio Neto (2009), confere a Cabo Verde o estatuto de “colónia mártir e colónia modelo”. Nesta dualidade, que reflete as estratégias propagandísticas portuguesas, mas também a perspectiva de diversas gerações de intelectuais cabo-verdianos, as ilhas foram olhadas como lugar trágico de fatídicas fomes, incontornáveis pela imponderabilidade do clima que impedia a produção agrícola – “colónia mártir”; mas também como o lugar onde a colonização de “mistura” portuguesa lograra o seu mais perfeito patamar de assimilação, legitimando assim a política imperial e a exaltação da “obra civilizadora portuguesa” no mundo – “colónia modelo”. É neste contexto que a “cultura crioula”²¹ cabo-verdiana adquire um valor político enorme para a propaganda colonial portuguesa. Esta “cultura crioula” é apresentada e exaltada de várias formas – sobretudo na literatura e no ensaísmo - que procuram fazer evidenciar a forma pretensamente harmoniosa como a cultura portuguesa / europeia se adaptou ao ambiente tropical.

No domínio da música as tentativas de aproximar a *morna* cabo-verdiana ao *fado* português que, segundo Neto “...enquadraram uma série de aspetos dicotómicos, ambivalentes e híbridos (...) tais como a diáspora, a insularidade, a finisterra, o mito da saudade, a melancolia, a hospitalidade, a “morabeza” e a música enquanto espelho da alma de um povo (Neto 2009:178)”, são um claro exemplo desta procura de expor a relação colonial com Cabo Verde, como um exemplo de “convivência pacífica”.

Em 1997 e 1998 foi publicada em Cabo Verde a revista *Cultura / Kultura* com a colaboração de importantes intelectuais cabo-verdianos cuja palavra do título sobrepunha os caracteres C e K. Os artigos – vários deles precisamente escritos em *krioulo* - versavam os mais diversos domínios da identidade e cultura contemporânea de Cabo Verde. Definitivamente estava ultrapassada a velha “cultura crioula”, criada a partir da miscigenação promovida pelo

²¹ A designação “crioulo”, no século XVI, era um substantivo referente aos escravos, “criados na terra”, por oposição às pessoas “criadas no reino” (Pereira 2007:20). Posteriormente tornou-se num adjetivo para referenciar aspetos das culturas coloniais como a língua. O adjetivo “crioula”²¹ aplicado à cultura foi criticado pelos estudos poscoloniais e abandonado em favor de outros adjetivos aparentemente mais neutros como por exemplo “híbrido”, procurando desfazer um preconceito ideológico de superioridade que o discurso da história alimentou (Young 2001:68). A noção de “crioulo” e o processo de “crioulização” a ela associado, definido como o aparecimento de uma cultura nova com elementos europeus “mal” assimilados pelos locais, testemunha uma perspectiva histórica depreciativa e inferiorizante dos povos escravizados e / ou colonizados.

colonialismo português, e ficava consagrada a poscolonial “kultura krioula” cabo-verdiana, grafada na novidade do ALUPEC (Alfabeto Unificado para a Escrita do Caboverdiano) e, assim, simbolicamente emancipada a contemporaneidade do arquipélago e da sua diáspora. De resto em boa parte foi a comunidade cabo-verdiana da diáspora, especialmente nos Estados Unidos, que mais promoveu a autonomização da “kultura krioula”, decerto também por razões da negociação e afirmação política com base na cultura e sociedade americanas.

Esta nova maneira de assumir a cultura cabo-verdiana manifestou-se em Portugal, no bairro do Alto da Cova da Moura, no concelho da Amadora, que tem uma maioria de habitantes cabo-verdianos e descendentes e onde se localiza o grupo de *batuque* mais antigo e emblemático sedado em Portugal, o grupo Finka-Pé, que é estudado nesta tese. Conforme mostra a etnomusicóloga Ana Flávia Miguel (2010) os jovens assumiram esta nova maneira de ver o espaço do seu bairro, em sintonia com a cultura do seu território de referência, e passaram a designá-lo por Kova M.

No caso de Cabo Verde, a configuração histórica da cultura crioula, que, no meu ponto de vista, ultrapassa a circunscrição da língua e inclui, por exemplo, a música, pode ser vista, na perspetiva do poscolonialismo, como um dos aspetos importantes de resistência. As práticas anticoloniais de resistência cultural às ideologias dominantes do imperialismo português constituíram pontos de partida para questionar as formas de representação e os processos de afirmação da legitimidade política. Homi Bhabha é um dos autores que, do ponto de vista teórico, equaciona a resistência cultural, partindo do pensamento de Franz Fanon. Este, em *Peau Noire Masques Blancs* (1952), (tradução portuguesa *Pele Negra Máscaras Brancas* Fanon 1975) mostra que o entendimento sobre a identidade de colonizadores e colonizados só pode ser compreendido a partir da experiência vivida e que cada um dos lados, colonizador e colonizado, depende do outro para se constituir e definir. Este é o argumento fundamental para a compreensão da “resistência”. A negociação implícita que este modelo impõe, sugere uma espécie de cumplicidade ou de parceria entre ambos os protagonistas. Em consequência,

the affective “borderland” between them also opens up unexpected and hitherto unrecognized ways in which colonial power can be circumvented by the native subject, in a process which might be described as psychological guerrilla warfare (Moore-Gilbert 2000:458).

No processo de sedimentação ideológica desta interdependência o mimetismo surge como uma estratégia de reversão do poder imposta ou assumida no contexto colonial. Bhabha encontra complementaridade entre a subalternidade e as diferentes resistências encontradas

pelo colonizador que derivam da “responsabilidade imanente de desafio” deste, perante três argumentos principais que são inspirados em três pensadores franceses pós-estruturalistas. O primeiro, de acordo com as ideias de Foucault em *Histoire de la sexualité* (1976), sugere que, tal como outras formas de poder, a autoridade colonial incita sistematicamente ao desafio e à recusa. O segundo, de acordo com Derrida em *L'écriture et la différence* (1967), sugere que a resistência ao colonialismo pode ser detetada nas vicissitudes às quais está ligado o discurso de poder, especialmente através da repetição e da diferença. O terceiro, muito diferente do primeiro, retoma o conceito de mimetismo e inspira-se em *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964) de Lacan. De acordo com este argumento o mimetismo é tanto uma estratégia de poder como de resistência e, enquanto tal, procura consolidar a hegemonia pela indução dos sujeitos a imitar as formas e valores da cultura dominante. Para Bhabha esta estratégia implica que os subalternos se mantenham suficientemente diferentes dos colonizadores de modo a que estes possam continuar a ter sujeitos para controlar (Moore-Gilbert 2000:459).

A música, aqui entendida como um complexo comportamento expressivo que inclui som, performance, atitudes, texto, língua, enunciados estéticos, entre muitos outros, é um dos ingredientes da cultura que melhor nos permite entender esta dinâmica de relação entre colonizador/colonizado, mimetismo/resistência, conduzindo à construção de formas miméticas e ambivalentes, onde os processos de resistência são visíveis. No caso de Cabo Verde, a análise da música a partir desta grelha de observação proposta pela teoria do poscolonialismo, permite-nos encontrar diferentes modos de resistência explícita em diferentes formas de fazer música. O *batuque* é certamente um deles. A sua condição de marginalidade, longe que está dos paradigmas estéticos da música do colonizador e de outros géneros “crioulos” cabo-verdianos, constitui um exemplo de resistência singular que irei analisar em detalhe.

Métodos de pesquisa adotados

Para a concretização deste trabalho, e tendo em conta o perfil dos problemas apresentados, as estratégias metodológicas dividiram-se entre o uso de métodos de pesquisa histórica, etnográfica e analítica, em permanente articulação com as várias fases de trabalho de campo.

No domínio da história, as minhas preocupações centraram-se fundamentalmente na compreensão dos processos sociais e políticos através dos quais se gerou uma “cultura cabo-verdiana” em Cabo Verde, a configuração dos fluxos migratórios de cabo-verdianos sobretudo para Portugal, e o papel que a música ocupou nesses contextos. No quadro da história colonial dediquei-me fundamentalmente à pesquisa bibliográfica ao nível das fontes de arquivo e fontes impressas, em centros de documentação genéricos e especializados, nomeadamente:

AHU - Arquivo Histórico Ultramarino
BFC SH – Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
BISC TE - Biblioteca do Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa.
BLNEG – Biblioteca do Laboratório Nacional de Engenharia e Minas
BME - Biblioteca do Museu de Etnologia
BNL - Biblioteca Nacional de Lisboa.
BUA – Biblioteca da Universidade de Aveiro
CEA/FCSH - Centro de Estudos Africanos da FCSH
CIDAC - Centro de Informação e Documentação Amílcar Cabral.
SGL - Sociedade de Geografia de Lisboa.

No caso da história da emigração cabo-verdiana centrei-me na análise da documentação produzida pelo INE (Instituto Nacional de Estatística) e pelo SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras), para além da bibliografia académica, nos domínios da sociologia, da geografia e da antropologia.

A documentação sonora de carácter musical, associada à música cabo-verdiana, constituiu também um importante contributo para a compreensão da história passada e recente de Cabo Verde e da sua diáspora. A minha investigação apoiou-se sobretudo em arquivos e coleções particulares. Em todo o caso no âmbito dos géneros da música cabo-verdiana o *batuque* é aquele que está menos documentado. Os principais centros consultados foram:

FML – Fonoteca Municipal de Lisboa
INAC - Instituto Nacional de Cultura de Cabo Verde
INET-MD – Arquivo de Som do Instituto de Etnomusicologia.
RNCV / SV - Rádio Nacional de Cabo Verde / S. Vicente
RNCV / P - Rádio Nacional de Cabo Verde / Praia
RTP – Rádio e Televisão Portuguesa

A centralização da minha análise no género musical *batuque* e a constatação da importância da sua dimensão performativa para a reflexão sobre os problemas que me propus analisar, conduziram-me à adoção da etnografia da performance como principal ferramenta de

pesquisa no quadro do trabalho de campo. Nesse sentido utilizei a observação participante e não participante como técnicas fundamentais de pesquisa, para além da entrevista, da recolha de dados através do uso de meios audiovisuais (fotografia e gravações em áudio e em vídeo), assim como a redação de notas de campo.

A adoção da observação não participante foi uma inevitabilidade da minha condição de género. Na verdade, sendo homem e estando a desenvolver trabalho de pesquisa sobre uma prática musical circunscrita à performance feminina, esta condição “impediu-me” de participar, enquanto membro ativo da performance, nas atuações públicas dos grupos de *batuque* que observei, ao lado das mulheres que o desempenhavam. Porém, em algumas circunstâncias, o próprio terreno se encarregou de reverter esta situação e, surpreendentemente, em momentos de performance pública, as mulheres do grupo Finka-Pé com que trabalhei, solicitaram a minha participação integrando-me na dramatização de uma das cantigas (*vide infra*), para a qual é habitualmente requerida a intervenção de um homem. Nesse momento, frequentemente preenchido pelo convite a um homem presente no público para integrar a performance, a minha presença fazia com que a escolha recaísse em mim fazendo-me assim participante do evento por iniciativa das próprias mulheres do grupo.

A minha condição de género não foi, todavia, óbice para a participação nos ensaios, tocando *tchabeta* (*vide infra*) e dançando ao lado das mulheres. Mas impediu-me de aceder a alguns dados relevantes como o conteúdo metafórico das letras de algumas cantigas de *batuque*, relacionado com a sexualidade. As diferenças de género e de idade entre mim e as mulheres dos grupos (todas mais velhas do que eu), assim como o meu perfil social de estudante universitário e professor, contrastante com o perfil das mulheres associado a profissões não especializadas e de baixa condição económica, interpunham uma dimensão de pudor que não proporcionava condições para a discussão aberta destes assuntos. Vim, porém, a contornar esta dificuldade através da colaboração de jovens estudantes cabo-verdianos, homens, que abertamente me ajudaram a perceber o alcance sexual das metáforas escondidas nos textos das cantigas.

Os resultados do trabalho de campo foram fundamentais, permitindo-me estabelecer uma importante rede de contactos com elementos privilegiados da comunidade cabo-verdiana como sejam os líderes de instituições musicais e associativas, os elementos dos grupos musicais formalmente organizados, jornalistas e professores, entre outros. Foi acumulada

igualmente documentação importante a partir da observação, relacionada com eventos onde a música tinha lugar - e em particular o *batuque* -, designadamente, festas, bailes, atuações diversas, convívios formais e informais. A adoção do trabalho de campo e a “conquista” de familiaridade e cumplicidade no interior dos grupos de *batuque*, ofereceu-me uma perspetiva privilegiada sobre a importância da sua performance na vida das mulheres que fazem parte dos grupos. Daí que, a etnografia da performance, tenha sido central como metodologia de trabalho adotada.

Finalmente, os métodos de pesquisa analítica revelaram-se de extrema importância quer para a análise de conteúdo dos materiais recolhidos no campo (entrevistas e documentação escrita), quer no quadro da análise musical. Neste último caso procedi à transcrição musical, transcrição de palavras cantadas, observação com recurso a imagem congelada da dança e da percussão, que, posteriormente, foram analisadas na sua versão escrita e permitiram chegar a conclusões importantes para a compreensão da estrutura musical e sonora do *batuque* assim como da articulação dos componentes que definem a sua morfologia.

A complementar os métodos principais de pesquisa estiveram outros que se revelaram oportunos na busca de conclusões para as hipóteses levantadas, como a pesquisa na Internet e as suas ferramentas próprias como o “chat”, o fórum e os “blogs”, para além das páginas sobre música e cultura, órgãos de comunicação social e “sites” de músicos e instituições.

1. Encontro com o *batuque*: entre Portugal e Cabo Verde

Escola Secundária D. António da Costa, Almada, 4 de Julho de 1992

Festival Internacional de Teatro de Almada – actuação do grupo de batuque Finka-Pé da Associação Moinho da Juventude do Bairro do Alto da Cova da Moura

(...) Esta foi a primeira vez que vi batuque e tive a clara sensação que esta era uma manifestação musical africana. O ritmo que as mulheres percutem naquela espécie de almofadas pareceu-me muito complexo e com estruturas repetitivas. Tentei fazer várias transcrições do ritmo, durante o espectáculo, mas foi bastante difícil. Os movimentos e o som eram muito rápidos. Não conseguia perceber claramente se era um binário ou um ternário. É essa polirritmia - porque se percebe que elas não tocam todas a mesma coisa ao mesmo tempo - que faz com que ache que isto é “muito africano”.

Impressionou-me muito, também, a estrutura das músicas. Eu não consigo compreender o crioulo e pareceu-me que a estrutura das músicas era muito diferente de umas para outras. Não consigo compreender como é que do ponto de vista musical este género funciona. Percebo que existe polirritmia e que existem solistas e um coro que se alternam entre si. Ou seja o solista tem um papel mais importante, mas para além disso quase não consigo compreender nada.

Sinto que estudar esta música vai ser um desafio muito grande...

As pessoas à minha volta, na assistência, parecia-me que estavam como eu. O público manifestou-se bastante, sobretudo na parte final do espectáculo, aplaudindo. Na maior parte parecia-me constituído sobretudo por portugueses e não distingui muitos cabo-verdianos. O concerto era ao ar livre, no campo de jogos da escola. Estava montado um grande palco, alto, com cobertura e iluminação, e em frente tinha sido criada uma plateia com as cadeiras da escola. O concerto durou bastante tempo. Talvez uma hora e meia. Começou ainda com luz do dia e terminou já noite cerrada.

Teve uma longa introdução feita pelo Lalacho [Horácio Santos] de quem a Raja [uma amiga alemã que trabalha com cabo-verdianos no bairro da Pedreira dos Húngaros] já me tinha falado. Ela disse-me que ele é um organizador do grupo. Que trabalhou em teatro e na defesa do crioulo e que agora está a trabalhar com este grupo. Além disso a Raja tinha-me dito que este grupo de batuque [Finka-Pé, do Moinho da Juventude, Buraca, Amadora] tinha um propósito de divulgação da cultura de Cabo Verde (e realmente pareceu-me muito isso) ao contrário de dois outros grupos de que também me falou. O grupo do Bairro da Pedreira dos Húngaros [Algés, Oeiras] tem por objectivo criar um sentido positivo da cultura materna dos cabo-verdianos e não tanto fazer espectáculos; e o grupo do Bairro 6 de Maio [Venda Nova, Amadora], que é organizado por uma comunidade de freiras, destina-se mais a criar um espaço de diálogo e convivência entre as mulheres do bairro.

Não gravei este espectáculo porque não tinha autorização de ninguém. Apenas tirei algumas notas.

Na introdução o Lalacho referiu algumas coisas de que tirei nota: que o “batuque é talvez a mais antiga manifestação cultural de Cabo Verde. Até prova em contrário é a raiz”. “Os cantadores de batuque são críticos da sociedade, observam e dizem!”. “São os trovadores de Cabo Verde. O batuque foi proibido no século XVII especialmente por causa da dança do torno”. Apresentou ainda o grupo de batuque Finka-Pé do Moinho da Juventude e o [António Denti D’ouro] o poeta mais moderno de Cabo Verde.

Enquanto ele falava ouviam-se vozes por trás. Depois de ele terminar, saiu e apenas se viam no palco 14 cadeiras. O fundo estava escuro e começaram-se a ouvir palmas cadenciadas e depois uma espécie de vocalização. As mulheres começaram a entrar em fila indiana. Vinham vestidas com saia preta, camisa branca e um lenço branco na cabeça amarrado atrás, a tapar o cabelo todo. Ao todo 13 mulheres e um homem. Ele usava calças de ganga, camisa branca e boné de pala.

Elas sentaram-se sempre a bater ritmos em palmas e a cantar. Reparei que elas estavam descalças. O homem andava pelo palco, à frente delas, dançando, de vez em quando. A certa altura elas começaram a percutir com as mãos uma espécie de almofadas que seguravam entre as duas coxas. Aí percebi que o ritmo é muito complexo. Quando elas passaram a percutir essas almofadas, o ritmo que traziam das palmas, mudou. Pareceu-me bem mais complicado.

O homem cantava e fazia gestos com muita veemência e as mulheres mudavam o ritmo ou a intensidade do canto. Elas entravam em coro alternando com ele e percutiam ao mesmo tempo. Tudo isto me pareceu ter códigos visuais precisos mas que eu não compreendo. Durante a primeira música (ou “cantiga”, como chamou Lalacho) o homem pegou num pano comprido, preto, tipo cachecol, e colocou-o no seu pescoço. Dançou no meio das mulheres e, depois, a certa altura, sempre a cantar, dirigiu-se a uma das mulheres e segurando o pano pelas duas extremidades lançou-o ao pescoço dela, puxando-a para si. A mulher a quem ele fez isso levantou-se, enquanto que a música continuava, e foi para o centro. Ela ia-se meneando e apertou o pano em torno da cintura. O homem continuava a mover-se dançando sozinho pelo palco. A mulher voltou-se de costas para a audiência e dançava, dando voltas e abanando muito a parte das coxas. Ele pôs um joelho no chão e ficou imóvel, com os braços abertos e ela veio dançar muito perto dele. A cintura dela estava ao nível da cara dele. Esta “figura” repetiu-se noutras músicas.

As músicas começam com acompanhamento em palmas e só depois começam a percutir nas almofadas, embora nem todas as músicas tenham palmas. O som nunca pára. O ritmo está sempre presente ou em palmas ou percutido nas almofadas. A voz também se ouve permanentemente ou do solista ou pelo coro. O cantador solista às vezes parece que canta e outras vezes parece que fala. O ritmo percutido passa por várias configurações mas não é claro como é que é feita a transição entre elas. Percebe-se sim que há aqui estruturas rítmicas repetitivas.

As danças são muito diferentes umas das outras. Em algumas, dança o homem e uma mulher, noutras apenas dança uma mulher e, pelo menos numa, dançaram duas mulheres. Nas suas danças o homem faz gestos com os braços abertos, com as palmas voltadas para cima mexe as mãos, como se pedisse mais som. Várias vezes ajoelha-se sobre uma perna em frente à bailarina. Muito próximo dela. É uma imagem muito forte esta: ele quase imóvel de joelho no chão e ela em pé a movimentar as ancas com uma velocidade estonteante, sem se chegarem a tocar. Estão no centro da meia-lua formada pelas mulheres sentadas a percutir e a cantar.

Percebo que na parte final das músicas a melodia é circular, ou seja repete-se sistematicamente..

Uma das melodias que “apanhei” é assim:

♩ = c. 120 α c. 160



Na sua segunda intervenção falada, Lalacho comparou o soneto de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver...” a um poema de uma batucadeira que fala do amor e das suas contradições. Disse também que “no batuque o homem nunca dança. Pode cantar, mas dançar nunca! Porque perde o prestígio no meio das mulheres”. Disse ainda que o batuque é uma festa para casamentos, batizados e até por homenagem a uma pessoa simpática.

A actuação continuou e pareceu-me haver muita improvisação nas letras e nas melodias, mas não consegui perceber os códigos de controle. Em todas as “cantigas” – como chamou Lalacho às músicas - há partes com muita excitação das mulheres, dão gritos e percutem com uma força enorme, sobretudo quando tudo parece estar no auge.

Numa terceira intervenção, Lalacho apresentou a peça seguinte: “finassom”. Ele explicou que aqui as mulheres fazem a percussão em palmas e o António Denti d’ouro faz uma espécie de “rosário de críticas”. De facto, nesta música, o solista canta secções muito mais extensas que nas outras. As mulheres estão sempre a fazer um acompanhamento percutido e só de vez em quando é que intervêm com uma espécie de refrão.

Sente-se uma energia incrível e uma força enorme em todas estas músicas. É uma música misteriosa que não se percebe como se organiza, como funciona, o que é que a regula estruturalmente, o que é que determina as transições rítmicas. Também não é claro o significado de cada dança e como é que se articula com a música. Nas danças folclóricas portuguesas, tanto quanto sei, as danças são totalmente estruturadas pela música.

Volta para a frente, passo para trás, roda e torna a rodar, etc. tudo em função das partes da música. Aqui não parece ser assim. Aqui não se percebe o que está combinado (se é que está combinado alguma coisa...) previamente. Se por um lado parece uma dança livre, por outro lado parece tudo muito integrado, em que aquilo que se dança é em função do que se canta. E os gestos, o levantar, o sentar, o entrar, o mexer, o circular pelo palco, o ajeitar do pano... tudo isso parece ter significados que não são claros para mim. E tudo parece ser do conhecimento prévio dos intervenientes. A música é repetitiva, mas não se percebe se o número de vezes que se repete cada secção está determinado previamente. E, não estando, como é que se regula? No final do espectáculo as mulheres saíram em fila indiana, mas voltaram e cantaram e dançaram mais duas cantigas, respondendo ao caloroso aplauso que o público deu. Esta experiência colocou-me várias questões, algumas das quais podem ser: o que é que organiza estas pessoas em palco? Como se organiza / estrutura esta música, especialmente a parte rítmica, e como se articulam todos os ingredientes? Que significados ocultos há aqui?
(notas de campo, 1992).

As minhas primeiras impressões do *batuque*, ocorreram durante um espetáculo do grupo Finka-Pé, da Amadora, durante o Festival Internacional de Teatro de Almada, em 1992. Optei por transcrevê-las aqui, apesar da coloquialidade inerente ao discurso escrito das notas de campo, porque elas testemunham algumas perplexidades que esta experiência me ofereceu.

As minhas interrogações iniciais previam um nível de abordagem que, percebi mais tarde, era ainda um pouco superficial. Preocupavam-me questões semióticas do *batuque* enquanto género musical, mas não questionava ainda o seu papel social e a sua história. Paradoxalmente, foram muitas das explicações e das ideias sobre *batuque* que Lalacho referiu durante a apresentação a que assisti, aparentemente claras, que se vieram a tornar incertezas para mim. A interpretação do papel social e cultural do *batuque* tornava-se, aos meus olhos, cada vez mais complexa.

Posteriormente, na região da grande Lisboa, tive oportunidade de falar com muitas pessoas e entrevistar algumas delas, sobretudo nos bairros de maioria cabo-verdiana (e especialmente na Pedreira dos Húngaros, no Alto da Cova da Moura, no Alto de Santa Catarina e no Rego) que, direta ou indiretamente, me davam informações sobre o *batuque*. Todavia as informações que recebia sobre a sua prática em Portugal não pareciam indicar que estivesse ligado aos aspetos rituais dos casamentos e batizados de que Lalacho havia falado. Verifiquei que a maior parte da atividade dos grupos de *batuque* formalmente organizados em Portugal se confinava aos espaços de ensaio, às festas de bairro e às atuações em espetáculos e sessões culturais. Alguns colaboradores explicaram-me que se faziam *batuques* em festas de casamentos e batizados em Portugal, mas não eram estes grupos que aí atuavam. Nessas ocasiões as pessoas que estavam na festa juntavam-se informalmente para fazer *batuque*. Esta

era uma via de pesquisa bastante difícil de prosseguir uma vez que, em primeiro lugar, as festas de casamento ou batizado não eram muito frequentes; depois porque se tratava de festas privadas que acolhiam um núcleo muito reduzido de convidados chegados e de família e, finalmente, porque mesmo que fosse convidado para alguma destas festas, não era certo que houvesse *batuque*.

Por outro lado as atuações em espetáculos dos grupos de *batuque*, tinham frequentemente como público alvo a população portuguesa e não a própria comunidade cabo-verdiana. Havia o cuidado de preparar explicações em português sobre aspetos gerais da cultura cabo-verdiana, como tinha sido o caso da atuação a que assisti no Festival de Teatro de Almada e de várias outras na mesma época. Um outro aspeto que me intrigou foi o papel do homem no *batuque* e a aparente contradição entre o que Lalacho houvera dito – que “o homem perde o seu prestígio entre as mulheres quando participa no *batuque*” –, e a constante reafirmação de que o *batuque* era feito pelas mulheres, por oposição à presença e atuação de António Dente d’Ouro, um cantador muito prestigiado no meio musical cabo-verdiano em geral e entre as pessoas ligadas ao *batuque* em particular.

Ainda no ano de 1992 fui, pela primeira vez, a Cabo Verde. Na ilha de Santiago, onde passei os meses de agosto e setembro, tive novamente a oportunidade de ver e ouvir *batuque* muitas vezes. Entrevistei diversas pessoas ligadas ao *batuque* e gravei vários ensaios e espetáculos. Agora, muitas das minhas dúvidas iniciais sobre os aspetos sociais e musicais do *batuque* aprofundaram-se ao passo que outras se esclareceram. As notas de campo referentes a duas atuações na Cidade Velha do grupo de *batuque* da Achada Grande Trás, da Praia, e do grupo de Antóni Denti d’Oro, de S. Domingos, são esclarecedoras em relação a várias daquelas inquietações:

Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde
Festival Cultural organizado pelo INAC (Instituto Nacional de Cultura)
5 e 6 de Setembro de 1992

(...) depois do almoço, no largo principal da Cidade Velha, junto ao pelourinho, preparou-se para actuar o grupo de batuque da Achada de Trás. Este grupo veio da cidade da Praia e as suas componentes estavam vestidas de uma forma informal, com as roupas que me pareciam do dia a dia. As mulheres sentaram-se em círculo, em bancos corridos e tudo era feito sem pressas. O ambiente na Cidade Velha estava muito animado, tipicamente o ambiente de festa. Havia pequenas bancas improvisadas na rua onde se podia comprar comida, sobretudo espetadas grelhadas e frango, e bebidas. Estava muita gente pelas ruas. Muitas pessoas dirigiram-se a mim, perguntando-me quem era, de onde era, o que fazia, querendo saber se conhecia familiares seus

emigrados em Portugal. Soube assim que tinha vindo muita gente de fora da Cidade Velha, especialmente muitos emigrantes em férias de outros lugares da ilha.

O grupo é formado por cerca de vinte mulheres, jovens adultas e meninas e tem também um homem que me pareceu relativamente novo. Soube depois que se chamava Náná. Ele distinguia-se pela forma vistosa como se vestia, pelos óculos de sol e pelo boné. É o cantador principal do grupo. Era ele quem “tirava” a maior parte das cantigas e dançava, também. [Fotografia 1] Este aspecto surpreendeu-me pois não contava encontrar um homem a dançar o batuque com as mulheres.



Fotografia 1 – Cantador [Náná, sentado de boné laranja] e mulheres do grupo de batuque da Achada Trás durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro)

A actuação demorou bastante tempo para começar e não teve formalismos nenhuns. As pessoas da assistência estavam em volta da roda das mulheres e assistiam a toda a preparação do som e da actuação, rindo, fazendo comentários e conversando todas umas com as outras. As mulheres começavam muitas vezes a bater palmas ao ritmo do batuque, como se estivessem a “aquecer” e paravam logo de seguida. Ajeitavam-se nos lugares para se acomodarem melhor e para darem alguns lugares às pessoas que mais precisavam. Ali não pareceu haver segredos e o ambiente era muito informal e festivo. Estavam dezenas e dezenas de pessoas a assistir que se manifestavam com exuberância. A roda de batuque deixava um pequeno espaço no centro para a dança.

Finalmente a actuação começou. As mulheres iniciaram as palmas cadenciadas e a primeira cantiga²² foi tirada pelo Náná. As mulheres respondiam em coro, tal como eu já tinha visto e ouvido em Lisboa. Logo desde o início estavam duas meninas do grupo no centro da roda a dançar “co torno”. [Fotografia 2]

²² A palavra “cantiga”, no universo do batuque tem duas aceções: pode referir-se a uma composição concreta, ou seja uma peça do repertório cantado e dançado durante uma performance do batuque; e, por outro lado, é também a designação que se atribui especificamente ao texto cantado que identifica cada exemplo de batuque. Neste capítulo quando utilizo a palavra “cantiga” estou a referir-me à segunda aceção, ou seja, ao texto cantado.



Fotografia 2 - Duas crianças do grupo de batuque da Achada Trás a dançar durante a atuação do grupo. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro)

O público manifestou-se permanentemente e interpelava o grupo, aplaudindo, e fazendo comentários. As mulheres do grupo, em certos momentos, gritam apupos, mais ou menos longos que se misturam no som global do batuque. Desta vez consegui perceber a distinção entre a cantiga e a “rabira”, a segunda parte da cantiga em que a alternância vocal se intensifica e a dança do torno tem o seu auge. De resto, percebi que é um mecanismo controlado pelo cantador, que faz esta transição de uma parte para a outra. Ele próprio ou alguém do grupo – eventualmente a própria dançarina – exclama “rabira!”, dando assim sinal de que se vai fazer essa transição.

O grupo actuou bastante tempo e a excitação geral era grande. Ao todo devem ter sido cerca de doze cantigas. Algumas foram dançadas pelas crianças e outras pelas mulheres adultas, que eram nitidamente muito apreciadas pela audiência, sobretudo masculina. Tal como nas actuações que vi em Lisboa, as mulheres no início da dança atam o pano à cintura e, no final de cada cantiga, a mulher que esteve a dançar passa o pano a outra convidando-a (ou instando-a?) assim a dançar em seguida. Este gesto pareceu-me ser recebido com um misto de embaraço e satisfação. O próprio Naná escolheu desta forma algumas mulheres para dançarem ao longo da actuação. Ele dançou em algumas cantigas de forma muito intensa, interagindo muito com as mulheres com que dançava. Às vezes encostavam as partes ventrais para grande gáudio da assistência.
[Fotografia 3]



Fotografia 3 - Náná e uma das mulheres do grupo de batuque da Achada Trás a dançar durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro)

(...)Para mim foi muito surpreendente o facto de as pessoas do público darem dinheiro às dançarinas no final da sua dança. Algumas pessoas – acho que eram emigrantes - enfiaram ostensivamente notas entre o pano e a cinta das mulheres, outras atiraram moedas para a roda, sempre num ambiente de grande euforia e excitação. Uma das mulheres que faz parte do grupo está grávida. Não obstante, foi chamada a dançar e foi bastante recompensada pelo público. No final da sua dança pôs-me o pano à volta do pescoço, mas a rir, procurei livrar-me do pano e passei-o para a mulher que estava ao meu lado que, generosamente e com pena de mim, o aceitou...

Percebi depois, em conversa, que o mais importante nas dádivas não é o quantitativo, mas sim o gesto da oferta. Já me tinha referido o Eduardo Pontes [em Lisboa] e o Dr. Tomé Varela da Silva [aqui em Cabo Verde] que as mulheres dos grupos de batuque apreciam a forma como são recebidas quando vão actuar e também o facto de serem recompensadas com alguma coisa, ainda que simbolicamente.

(...)

Embora já me consiga fazer entender em crioulo, ainda não compreendo quase nada do significado das letras cantadas no batuque. Apanho umas palavras aqui e ali, mas escapa-me ainda muito do sentido de cada cantiga.

Inicialmente achei estranho o facto de o grupo ter um homem. Depois estive a falar com a D. Leocádia, que se apresentou como “chefe” do grupo e me esclareceu que o Náná faz parte do grupo, mas quem manda é ela.. Ele está ali apenas como qualquer outro componente, embora dê um colorido diferente à actuação.

(notas de campo, 1992).

Esta atuação, à qual se seguiram outros grupos de *batuque* – o grupo da “casa”, da Cidade Velha [Fotografias 4 e 5], e o grupo de São Domingos [Fotografias 6 e 7] -, sem a participação de homens, fez-me perceber que o papel do homem não é imprescindível. Ele é uma espécie

de complemento que torna o *batuque* mais vistoso e desafiador para a audiência na medida em que contribui para explicitar e reforçar a importância da dimensão de sexualidade que está muitas vezes patente na performance. Em Portugal, tirando o espetáculo do grupo Finka-Pé com Antóni Denti d'Oro, que coincidiu com a primeira vez que vi *batuque*, nunca vi homens participarem, em dezenas de espetáculos e ensaios a que assisti²³. Também compreendi que em Cabo Verde, tal como em Portugal, os grupos de *batuque* aparecem em espetáculos públicos, desligados dos contextos rituais do casamento e batizado.



Fotografia 4 - Público e mulheres do grupo de *batuque* da Cidade Velha durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Castro Ribeiro)

²³ No grupo de batuque da Associação Caboverdiana do Norte de Portugal, fundado em 2008, que conheci em 2009, há efetivamente a participação de rapazes, embora este grupo seja formado por jovens estudantes e a prática do *batuque* constitua para eles uma dimensão de lazer e de convívio, além de outras que têm.



Fotografia 5 - Mulheres do grupo de *batuque* da Cidade Velha durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro



Fotografia 6 – Interação durante a *dança do torno* por duas jovens do grupo de *batuque* de S. Domingos. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro



Fotografia 7 – *Dança do torno* por duas jovens do grupo de *batuque* de S. Domingos. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro

Nos dias que se seguiram a este Festival visitei elementos destes três grupos nas suas casas e tivemos conversas que me esclareceram sobre alguns aspetos da organização sonora do *batuque* e sobre o seu significado social. De facto consolidei a ideia de que o *batuque* mantinha ainda um papel importante nos rituais familiares mas nas décadas entre 1980 e 2000 passou também a ter lugar em espaços públicos de exposição, desempenhado por grupos formalmente organizados. Estes grupos tinham como principais objetivos preencher o espaço que a vida pública lhes oferecia para darem forma à dramatização social das “tradições musicais cabo-verdianas”²⁴. Atuavam por convite em eventos culturais organizados (festivais, encontros, concertos, entre outros), criando um novo espaço para o *batuque*. Um espaço simultaneamente simbólico – já que envolvia a representação institucional da sua comunidade e da sua “cultura” – e um espaço de diálogo ou intervenção social, uma vez que as cantigas continuavam a retomar as temáticas tradicionais e a potenciar o papel reivindicativo que o *batuque* possuía historicamente (*vide infra*). De certa forma estes grupos protagonizaram um processo com algumas semelhanças ao processo ocorrido em Portugal com as práticas de música e dança do mundo rural designado por “folclorização” (Castelo Branco e Branco

²⁴ Uso neste trabalho a expressão “tradições cabo-verdianas” em ordem a respeitar a sua recorrência discursiva que frequentemente é utilizado pelos intérpretes de *batuque* ou, mesmo, pelos dirigentes dos grupos formalmente organizados ou associações culturais aos quais estão vinculados. Esta expressão surge, no discurso oral, recorrentemente associada à de “música” ou de “cultura” (tradições culturais ou tradições musicais)

2003).

As interrogações que se me colocaram então passavam por compreender que papel desempenhava este género quando praticado no contexto migratório. Que espaço tinha o *batuque* na sociedade portuguesa? De que falavam as cantigas em Portugal? Que projeções identitárias faziam as mulheres cabo-verdianas, em Portugal, através da performance do *batuque*? Que objetivos explícitos e implícitos tinham as batucadeiras da Amadora ao fazerem *batuque* para audiências portuguesas? Por outro lado havia ainda questões de ordem musical e coreográfica que não tinha cabalmente esclarecido.

De modo a compreender estas questões, prossegui o trabalho de campo, desta vez na região da Grande Lisboa. Acompanhei durante vários meses sobretudo os grupos Finka-Pé da Associação Moinho da Juventude e o grupo *Netas de Bibinha Cabral*, do bairro 6 de Maio. As entrevistas com mulheres destes grupos e a observação da sua atividade no âmbito da performance do *batuque* foram-me esclarecendo algumas dúvidas. Para além disso, tive oportunidade de analisar os aspetos musicais que me permitiram compreender os papéis de cada interveniente e descrever o funcionamento do *batuque*. A gravação em áudio e vídeo de vários espetáculos e ensaios deu-me a possibilidade de analisar os detalhes da percussão – recorrendo à imagem congelada – e de descrever a gestualidade envolvida na dança. A transcrição da música e das letras das cantigas ajudou-me também a perceber padrões e recorrências na estrutura musical do *batuque*.

Em 1993, o grupo Finka-Pé contava quatro anos de atividade em Portugal. Era constituído por catorze mulheres de nacionalidade cabo-verdiana todas residentes no bairro do Alto da Cova da Moura que haviam chegado a Portugal já em idade adulta. O grupo estava sediado na Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ) – uma associação local voltada para o apoio aos habitantes do bairro, maioritariamente imigrantes – e a sua constituição tinha sido estimulada pelos dirigentes – a psicóloga de origem belga, Godelieve Meerschaert (conhecida por Lieve) e o seu marido Eduardo Pontes – que viam no *batuque* uma oportunidade de promover a cultura materna destas mulheres e suas famílias e da maioria das pessoas do bairro.

“Por várias vezes que vimos, aqui no bairro, que em certas festas as pessoas faziam batuques em casa. Era uma coisa que nos impressionava muito por causa da dança e do ritmo. Nunca tínhamos visto uma coisa assim. Causava uma impressão forte a dança e os ritmos que as mulheres faziam. Depois apercebemo-nos, por uma vizinha, que esta música era muito apreciada pelos cabo-verdianos. Ela tinha uma cassete com gravações de batuque que lhe tinham

mandado de Cabo Verde e que punha a tocar incessantemente. Foi então que surgiu a ideia de fazermos na associação um grupo de batuque para esta iniciativa. Contactámos com a Mingas, uma vizinha, que tínhamos visto dançar batuque numa festa em casa dela, para formarmos o grupo. Eu fui com ela, uma tarde, pelas casas das pessoas do bairro que ela conhecia e que sabia que podiam participar no lançamento da iniciativa. Ela estava muito entusiasmada e conseguiu transmitir esse entusiasmo a outras mulheres. Era difícil, então, solicitá-las para uma atividade deste género porque elas já tem uma vida muito difícil, com os filhos para tratar, os empregos, os maridos e a casa... Foi também nesse dia que, numa reunião das mulheres do grupo em casa da Virgínia ficou decidido o nome de Finka-Pé.” (Entrevista com Godelieve Meerschaert e Eduardo Pontes, diretores da ACMJ, na sua casa no bairro do Alto da Cova da Moura, março de 1995)

As mulheres do grupo eram todas naturais das zonas rurais da ilha de Santiago. O seu percurso migratório não obedecia a um padrão específico: algumas haviam vivido antes noutros países, nomeadamente em França, ao passo que outras vieram reunir-se aos maridos que já estavam emigrados em Portugal. Outras ainda haviam emigrado com um ou os dois pais. A sua atividade profissional distribuía-se por: jardineira (1), empregada de limpeza (5), empregada de restaurante (1), doméstica (4), ama (1) e vendedora (2). Não obstante algumas trabalharem fora do bairro todas eram responsáveis pelas muitas tarefas domésticas das suas próprias casas e pela educação dos filhos mais novos. Todas estas mulheres tinham as suas vidas substancialmente preenchidas pelo trabalho, fosse ele fora ou dentro de casa.

(...) Eu tive nove partos, mas morreram três e só fiquei com seis filhos. Três estão em Cabo Verde, mas a minha filha mora aqui em Portugal mas é noutra zona e eu ajudo com os filhos dela. Faço comida, tomo conta enquanto ela está no trabalho. (...) A minha ocupação é ama. Uma vez tinha oito meninos para tomar conta enquanto os pais estão a trabalhar. Assim não tenho que trabalhar fora de casa. Faço comida para a minha família e trato da casa. Tempo sobra pouco. Muita coisa para fazer. (...) Mas para o batuque tento sempre arranjar tempo, para poder estar com as minhas amigas e para levar o nome de Cabo Verde e do Moinho da Juventude para Portugal (Entrevista com Isabel Gonçalves, na sua casa no bairro do Alto da Cova da Moura, novembro de 1993)

Quando resolveram fundar o grupo Finka-Pé todas as mulheres tinham uma experiência pré-migratória da prática de *batuque*. De acordo com os seus relatos – que aqui sintetizo - desde a infância que, tal como tantas outras mulheres de Santiago, tinham atravessado um processo de aprendizagem de contornos semelhantes. Em Cabo Verde, este processo implicava em primeiro lugar o contacto regular com a prática e a observação do *batuque* nas festas de âmbito familiar ou público, como as festas religiosas. Depois, numa outra fase, as raparigas na companhia das amigas e longe da casa e dos olhares dos mais velhos - durante a realização de tarefas domésticas do mundo rural, como ir buscar água à fonte ou apanhar lenha - tentavam executar a dança e a percussão. E finalmente, durante uma festa a que assistiam, eram introduzidas por uma mulher mais velha, cúmplice, na roda de *batuque*. Todas as ocasiões que

posteriormente se viessem a oferecer para a prática ou audição do *batuque* eram experiências de aprofundamento do conhecimento.

Perante este quadro, grande parte do repertório de *batuque* que o grupo Finka-Pé apresentava nessa altura, nos seus espetáculos, eram velhas cantigas de Cabo Verde que as mulheres tinham aprendido ainda antes da emigração. A compreensão destas cantigas foi central para me ajudar a perceber o modo como o *batuque* se configurou no espaço migrante e veio de alguma forma tornar mais claro o meu “encontro” com o *batuque*, respondendo a muitas das questões que inicialmente me coloquei quando assisti pela primeira vez, em Almada, à sua performance. O *batuque* em Portugal – aquele sobre o qual agora centrava a minha atenção – definia uma viagem da música que era, essencialmente, uma viagem de mulheres do território de origem para o de acolhimento, e, neste, de uma condição de subalternidade para uma outra de exposição, reivindicação e protagonismo público.

Na verdade, em Portugal, o quotidiano das mulheres do grupo Finka-Pé ficou marcado por uma enorme dificuldade de inserção profissional. Em Cabo Verde, algumas dedicavam-se à venda ambulante de peixe, uma atividade proibida no contexto urbano de Lisboa. A tentativa de reproduzir no espaço de acolhimento a experiência profissional que conheciam gerou episódios de perseguição e exclusão em que várias mulheres do grupo foram presas ou viram as suas mercadorias apreendidas pela polícia. Perante esta situação e os traumas que provocou, a maioria foi obrigada a optar por outras atividades.

Encontrei um polícia e o polícia disse: pára o carro! Eu parei o carro. Os documentos do carro? E eu entreguei os documentos. Os documentos do peixe? E eu entreguei os documentos. Entreguei mais documentos e então o polícia disse que eu tinha que pagar multa de 50 contos. Eu disse que não podia, porque tenho quatro filhos para criar e o pai não dá nada para os filhos e era eu sozinha a lutar. Então o polícia disse assim: olha agarra no peixe que tem aí e vai por no caixote. A gente vai-se embora e não te queremos encontrar aqui nesse sítio mais. Se a gente encontra contigo nesse sítio vai ser multada e presa. Eu disse: está bem. E agarrei no lixo que eu tinha lá, de arranjar o peixe, e fui deitar no lixo, fingi. Meti o peixe no carro e fui-me embora para minha casa.”

(Fátima Sanches, in documentário *Mulheres do Batauque*, (Catarina Rodrigues 1997)

Uma das cantigas de *batuque* que o grupo Finka-Pé performava nessa época e à qual tive ocasião de assistir várias vezes, refletia claramente o desespero e a revolta que esta condição de exclusão e de quase marginalidade gerou²⁵:

²⁵ Todas as letras das cantigas nesta tese são apresentadas sempre em crioulo com a respetiva tradução para português da minha autoria, salvo indicação em contrário.

Polissia di Lisboa
Pa nhós dextra-m bendi na rua
Pam buska pôn di nha fidjo

Kanto n' dá peto na gilera
Djam morreba dja

Fonte: gravação de campo, 1994

Policia de Lisboa
Deixa-me vender na rua
Ganhar o pão dos meus filhos.

Bato com o peito num carro
E morro logo.

A condição migratória é, de resto, frequentemente referida nas cantigas e apresentada em espetáculos públicos pelos grupos formalmente organizados, como no caso do grupo Finka-Pé, dando assim voz à reivindicação de um espaço que se quer acolhedor, como fica explícito na seguinte cantiga:

Nho comandante
Pega barco nho
Nho tene ben tenedo
Ben marado
Nu ta sigurado
Nos e imigranti
E tene konta
Pa nu da na kasa

Senhor comandante
Tome o seu barco
Tem-no bem seguro
Bem amarrado
Assim estamos seguros
Somos imigrantes
E sabemos que vamos
Chegar à nossa casa

Fonte: gravação do ensaio do grupo *Finka-Pé*. outubro de 1993.

Na década de 1990 a situação jurídica de muitos imigrantes cabo-verdianos era complexa e frequentemente de ilegalidade. A obtenção de documentos de legalização era um processo difícil, moroso, burocrático e incerto. A socióloga e antropóloga Ana Paula Horta (2006) explica muitas das dificuldades experimentadas pela população cabo-verdiana na complicada relação com as instituições portuguesas e relata situações de suborno e corrupção de alguns funcionários da administração pública. Uma das cantigas que o grupo Finka-Pé interpretava em 1996 referia-se assim a esta questão:

<i>Tristeza nos povo, nos Governo</i>	<i>Tristeza do nosso povo, nosso Governo</i>
<i>Presidenti bom dia.</i>	<i>Presidente bom dia.</i>
<i>Dja nu kre union ku nhôs</i>	<i>Nós queremos união convosco</i>
<i>Fla gentis impregado pa da povo</i>	<i>Diga aos funcionários para darem ao</i>
<i>documento</i>	<i>povo os documentos</i>
<i>Djes pista dinheiro di genti</i>	<i>Eles pedem dinheiro à gente</i>
<i>Pa bai distranca boita.</i>	<i>Para despacharem os nossos assuntos.</i>
<i>Povo tcheu qui ca tem nada,</i>	<i>Há muito povo que não tem nada</i>
<i>Nbos manda pa dâs otrização pe bai distranka</i>	<i>Mande dar-lhes autorização para darem</i>
<i>boita</i>	<i>despacho aos seus assuntos.</i>

Fonte: gravação de campo do repertório do grupo Finka-Pé em 1994.

Outra dimensão que as letras das cantigas me permitiu perceber foi justamente a importância da condição feminina no universo do *batuque*, respondendo assim a uma das interrogações que o meu primeiro encontro com o *batuque* me havia suscitado: a aparente contradição entre ter presenciado a performance do *batuque* integrando homens e um discurso que vinculava o *batuque* ao universo feminino (“...o homem perde o seu prestígio entre as mulheres quando participa no *batuque*...”, Lalacho 1992 – *vide supra*). Na verdade, a minha experiência no contacto com os grupos de *batuque* mostrava-me que se tratava de facto de uma prática vinculada à esfera das mulheres, e as letras das cantigas traduziam essa realidade. As cantigas eram feitas por mulheres, dirigidas a mulheres e refletindo, frequentemente, temáticas claramente associadas à condição feminina. A sua situação de subalternidade, quer em Cabo Verde como mulheres, quer em Portugal como migrantes (Cádima 2003), é diluída durante a performance do *batuque* quando as cantigas que desempenham têm também papéis de educação, aconselhamento, crítica à dominação masculina, e celebração da mulher no que diz respeito à sua polivalência humana e social (sexualidade, maternidade, conjugalidade, sensibilidade, trabalho, entre outros). A cantiga aqui transcrita é um de entre muitos exemplos, desta realidade:

<i>Mana qui manda flam</i>	<i>Mana mandou-me dizer</i>
<i>Pan deta na tchon</i>	<i>Para me deitar</i>
<i>Pan n' goda nha marido</i>	<i>E agradar ao meu marido</i>
<i>Pan ca dêxa-l bai num cau</i>	<i>Para não o deixar sair</i>
<i>Pamodi sê ranja rapariga</i>	<i>Porque se ele arranja uma rapariga</i>
<i>Ta crian prubulema</i>	<i>Eu fico com problemas</i>

Fonte: gravação de campo do ensaio do grupo Finka-Pé. outubro de 1993.

Algumas cantigas que as mulheres do grupo performavam retomavam temas importantes da vida em Cabo Verde, como por exemplo o quotidiano rural (ex: substituição das coberturas de palha das casas por telhas ou a tarefa de pilar o milho, *vide apêndice*), ou o debate político, mostrando, de alguma forma, que o território de origem (Cabo Verde) continuava presente no modo como estas mulheres se queria representar. Um dos exemplos reside num conjunto de cantigas sobre o movimento de independência de Cabo Verde, no qual a figura de Amílcar Cabral é celebrada, e que a seguir transcrevo a título ilustrativo

<i>Cononalista mata Cabral</i>	<i>Os colonialistas matarm Cabral</i>
<i>Kantu nobi nu fica tudo admiradu</i>	<i>Quando soubemos ficámos admirados</i>
<i>Aristides Preira finka pé</i>	<i>Aristides Pereira aguenta-te</i>
<i>Lebanta kanela</i>	<i>Levanta a canela</i>
<i>Pamodi</i>	<i>Porque</i>
<i>Cabo Verdi sta na pensamento</i>	<i>Cabo Verde está no pensamento</i>

Fonte: gravação do ensaio do grupo Finka-Pé. outubro de 1993.

A análise das traduções das letras de cantigas, a sua discussão com as mulheres, o acompanhamento das atividades dos grupos de *batuque* e as visitas regulares que fiz às suas casas e famílias ajudaram-me a esclarecer dúvidas sobre o seu significado social. As letras de *batuque* podem ser explícitas e diretas, sendo nessas alturas o seu significado ou mensagem relativamente fácil de compreender. Todavia algumas letras incluem referências metafóricas que podem ser obscuras para o ouvinte que, eventualmente, não esteja familiarizado com a história ou personagens referidas na cantiga.

No que respeita à organização musical – ou sonora – o trabalho de campo foi também central para me ajudar a resolver muitas interrogações que inicialmente me tinha colocado o meu primeiro encontro com o *batuque*. Foi sobretudo revelador um dos encontros que tive com a líder do grupo *Netas de Bibinha Cabral*, D. Teodora Mendes, em 1994. Várias vezes falámos sobre o bairro 6 de Maio, na Amadora, e também sobre o *batuque*, nomeadamente as relações hierárquicas dentro do grupo e o funcionamento do ritmo percutido na *tchabeta* (*vide infra*). Das notas de campo registadas, esta é particularmente esclarecedora:

*Centro Social do Bairro 6 de Maio, Amadora.
Domingo, 23 de Outubro de 1994:*

(...) perguntei-lhe se havia, dentro do grupo, alguma figura principal. “Todas são principais, mas há alguém que sabe mais. E depois também cansa. Às vezes umas tiram uma cantiga e depois outras tiram outras”. (...)

Falámos da aprendizagem do batuque. Ela explicou-me que é feita dentro do grupo e disse que “não se pode fazer batuque só com uma pessoa. Umas fazem “ban-ban” e outras fazem “rapica”. É como as músicas de violino e viola. Uns fazem uma coisa e outros fazem outra para dar o “zom”.

Explicou-me ainda que “a boca tem que ir com a tchabeta, e isto não é fácil! Não é só bater como muitas pessoas pensam que é! Tem que se aprender. As crianças, como têm a memória mais fresca aprendem mais rapidamente. Às vezes tocam melhor que as pessoas adultas! (notas de campo).

Este depoimento foi francamente esclarecedor e abriu-me caminhos para o desenvolvimento da minha pesquisa sobre a estrutura musical e a sua importância na organização do *batuque* e do seu significado. Por um lado foi interessante perceber que no *batuque*, aparentemente, as hierarquias diluem-se e cada elemento complementa o papel do outro numa relação de interdependência permanente – “*todas são principais*” - ; por outro a percussão e a componente rítmica do *batuque* estruturam a cantiga e a dança: estão a par da voz – “*a boca tem que ir com a tchabeta*” – e, finalmente, o som do *batuque* - a textura sonora - depende de um esforço coletivo no qual cada elemento contribui com um saber individual – “*não se pode fazer batuque só com uma pessoa (...) uns fazem uma coisa e outros fazem outra para dar o ‘zom’*”. Estes dados canalizaram a direção que vim a oferecer à minha pesquisa sobre a análise musical do *batuque* e que a seguir desenvolverei. Foram também centrais para a aproximação que entretanto se desenvolveu entre mim e as mulheres dos grupos, porque aprendi a perceber melhor o *batuque* conseguindo também um diálogo mais eficaz com as minhas colaboradoras, agora centrado em algum conhecimento.

Ao longo do meu trabalho de campo e do aprofundamento que fazia do meu “encontro” com o *batuque*, a minha relação com as pessoas envolvidas direta ou indiretamente no *batuque* intensificou-se. No caso do grupo Finka-Pé e da ACMJ, passei a ser considerado uma espécie de “autoridade” em *batuque*, porque: era licenciado em Ciências Musicais, estava a frequentar o Mestrado na mesma área, tinha feito trabalho de campo em Cabo Verde, conhecia os grupos de *batuque* em Portugal, conhecia o repertório do grupo, acompanhava a sua atividade e tinha feito conferências sobre *batuque* em Portugal. O facto da minha presença ser recorrente em quase todas as iniciativas do grupo (ensaios e espetáculos), gerou também alguma

cumplicidade que proporcionou o convite que me foi dirigido pela Godlieve Meerschaert – diretora da ACMJ – para fazer comentários aos espetáculos do Finka-Pé dirigidos à população portuguesa e que aceitei.

Os espetáculos em que participei tinham propósitos de divulgação da cultura cabo-verdiana ou de ênfase da multiculturalidade incorporando uma dimensão substancialmente pedagógica (*vide* Apêndice III). Na sua esmagadora maioria eram de entrada gratuita, por convite de instituições particulares sem fins lucrativos, frequentemente ligadas ao ensino, à defesa dos interesses dos imigrantes ou à animação cultural local. A minha observação e as conversas informais que tive com elementos do público presente nestas iniciativas, mostrou-me que se tratava sobretudo de portugueses interessados na cultura cabo-verdiana, que ficavam surpreendidos com a energia da música e da dança do *batuque*. Nestas circunstâncias, o *batuque* era visto como um ingrediente da cultura cabo-verdiana e apreciado pelos seus aspetos visuais e sonoros e não pelo conteúdo das suas letras. A competência performativa das suas executantes era também muito apreciada.

Muitas pessoas do público estavam pela primeira vez a assistir ao *batuque* e, frequentemente, procuravam-me no final das atuações para me pedir explicações sobre os significados das letras, dos gestos, das coreografias e dos trajes. Neste aspeto as performances de *batuque* em Portugal eram muito diferentes daquelas que Susan Hurley-Glowa havia documentado em Santiago, onde os significados não eram decodificados.

It is evident that the full intended meaning of the story is not readily apparent from the text. Although more of the story may be revealed through the dance itself, this song is typical of many batuko and funana songs in that its intended meaning is not readily accessible to listeners without further contextualization and explanation (which, incidentally, the performer rarely if ever provides as part of the performance) (Hurley-Glowa, 1997:212).

Em Portugal, eu assumia agora este papel cuja ausência Susan Hurley-Glowa denunciava em Cabo Verde, tornando-me uma espécie de “performer” do *batuque* não como músico mas como “conhecedor de música”. Na verdade, o lugar de espectador invisível que tinha em 1992 quando pela primeira vez assisti ao *batuque*, era agora substituído por um outro, de grande visibilidade, como comentador nos espetáculos do grupo Finka-Pé, ou seja, de tradutor no sentido antropológico do termo. Esta situação era também a confirmação de que a minha condição de género não era impeditiva de aceder a pelo menos uma parcela do universo feminino do *batuque*, e consagrava em definitivo a minha integração no terreno como participante na performance ao lado das mulheres.

2. Trânsitos atlânticos: entre Cabo Verde e Portugal

2.1. A configuração de uma sociedade migrante em Cabo Verde

O arquipélago de Cabo Verde estava desabitado quando os portugueses aí chegaram por volta de 1460²⁶. O povoamento iniciou-se pelas três ilhas de maior potencial agrícola: Santiago, Fogo e Sto Antão e, entre os séculos XV e XVII, os contingentes humanos eram compostos sobretudo por europeus e escravos africanos que ocupavam lugares de subalternidade social por oposição aos europeus que eram terratenentes e administradores (Albuquerque e Santos 1988 e 1990).

O modelo inicial de distribuição da posse e de exploração da terra teve enormes implicações na estrutura social e económica que as ilhas vieram a adquirir. A terratenência a que estava associada a produção de alimentos e o controle do território definiu uma elite económica e política local e contribuiu para delinear os espaços sociais em que os indivíduos se inscreveram. Os iniciais donos da terra eram uma elite proveniente do reino - nobres, oficiais régios e armadores - que se tornaram proprietários e mercadores de escravos. Os escravos negros - que constituíam um valor económico importantíssimo - formavam o estrato mais baixo da escala social. Os pequenos comerciantes - artesãos, marinheiros e outros - eram um estrato intermédio pouco definido no século XVI mas que viria a consolidar, no século XVII, um grupo social formado por descendentes mulatos de colonos brancos e escravas negras, como aponta, por exemplo, o historiador Sérgio Neto (2009:75) e o sociólogo António Carreira (1972/1984). A organização da sociedade em Santiago²⁷ assentou, assim, em grande

²⁶ A história de Cabo Verde, após o seu descobrimento por navegadores ao serviço da coroa portuguesa, na década de 60 do século XV, é complexa, e envolta em dúvidas e discussões. A questão da autoria da descoberta, por exemplo, suscita desde logo incertezas e debates porque envolve vários navegadores e diferentes viagens e, por outro lado, o processo de reconhecimento das ilhas de Cabo Verde parece ter tido várias fases protagonizadas pelos diversos navegadores (Ribeiro 1962:129). Alguns historiadores (por exemplo Albuquerque 1988), admitem que o arquipélago tenha sido alcançado por Diogo Gomes em 1456, embora outros autores (por exemplo Barcellos [1899-1912] 2003) deem prioridade ao genovês António da Noli, igualmente ao serviço do Infante D. Henrique e que teria reconhecido cinco das dez ilhas, tal como refere uma carta-régia de D. Afonso V, doando-as ao seu irmão, Infante D. Fernando, em 1462: (...) *porquanto foram achadas 12 ilhas, a saber: cinco por António da Noli, em vida do Infante D. Henrique, meu tio, que Deus haja, que se chamam: ilha de Santiago e a ilha de Sam Filipe, e as ilhas das Mayas e a ilha de S. Christovam e a ilha do Sall que são nas partes da Guiné* (...) (Barcellos 2003:29).

²⁷ As fontes documentais relativas à história de Cabo Verde que nos permitem inferir os contornos da organização social do arquipélago praticamente até ao século XIX são, na sua maioria, referentes à Ilha de Santiago onde, de resto, tinham lugar todos os atos de administração e onde se concentrava seguramente a maioria da população do arquipélago. Daí que, grande parte da documentação quando se refere a Cabo Verde

parte numa assimetria total de poder entre senhores e escravos e na produção económica baseada no trabalho braçal desempenhado pelos últimos.

As transformações políticas que ocorreram em Portugal ao longo do século XVII, com o domínio Filipino e depois com a Restauração, refletiram-se também na falta de interesse da coroa pelo arquipélago de Cabo Verde. Após a restauração (1640), o Brasil tornou-se o centro dos interesses de Lisboa e para lá se dirigiram as atenções, os principais recursos financeiros e militares, secundarizando-se assim as outras colónias, nomeadamente Cabo Verde (Soares 2005:2). Por essa razão intensificou-se cada vez mais o comércio transatlântico de escravos. Os oficiais régios superiores em Santiago – governadores e ouvidores gerais – continuavam a ser nomeados por Lisboa, mas não tinham um controle efetivo do que se passava nas ilhas e foi sobre esse pano de fundo, na segunda metade do século XVII, que emergiu uma elite endógena e mestiça. As terras eram agora frequentemente arrendadas pelos seus proprietários e o comércio com a navegação deixou de ser atrativo. As secas periódicas agravaram uma situação latente de crise em todo o arquipélago que, aparentemente, ocasionou as primeiras migrações não forçadas para os Estados Unidos entre 1675 e 1700 (Carreira 1983b:65). Este primeiro fluxo migratório, deixou vazios determinados espaços laborais que virão a dar lugar à criação de uma classe intermédia (entre escravos e representantes da coroa), designada no discurso local da época – através dos documentos que chegaram até nós - por “brancos da terra”:

(...) começam a preencher os espaços sociais anteriormente ocupados pelos reinóis, que já não encontram atractivos suficientes para irem viver nesse longínquo arquipélago. Agora podemos encontrá-los em todas as camadas sociais santiaguenses: na “nobreza da terra”, nos vários escalões da administração régia e local, na milícia, no campesinato nascente (forros) e em grande parte da camada escrava (Cabral 2005:5).

Progressivamente, os “brancos da terra” começaram a concentrar os seus interesses na produção agrícola no interior da ilha de Santiago e a auferir rendas advindas da exploração da terra e da comercialização dos produtos agrícolas com os navios de passagem. Tratava-se de uma elite que se tornou na “nobreza da terra”, terratenente, e que ao longo do século XVIII passou a controlar as instituições de poder locais – Câmara, Milícia e Misericórdia – além de ocupar os cargos de segundo escalão da administração régia. Ainda assim, nesta época o grupo maioritário em Santiago era constituído pelos “vadios”²⁸, os escravos forros e foragidos

está, efetivamente, a espelhar a realidade de Santiago. Até ao final do século XVIII cinco das dez ilhas do arquipélago não tinham população permanente.

²⁸ Este termo, “vadio”, está na origem do substantivo e do adjetivo “badio” (ou “badiu” em crioulo) utilizado atualmente para designar a cultura e as pessoas associadas à ilha de Santiago. O “vadio” tem grande relevância na

que se acolhiam nas montanhas do interior de Santiago, completamente fora do alcance ou controle dos agentes do poder central. A historiadora Maria João Soares referindo-se ao panorama de Santiago do séc. XVIII, caracteriza assim o ambiente social que viu emergir os “vadios”:

A grande maioria dos homens livres aparta-se progressivamente da ordem escravocrata: os forros dispersam-se pelas altas zonas montanhosas do centro de Santiago e optam por uma estratégia defensiva. Os cumes inacessíveis forneciam-lhes um refúgio e escudo naturais e a disseminação e nomadismo são tanto estratégias como compulsivas: por um lado, a escassez e exiguidade das terras agrícolas na montanha forçam-nos a coabitar em núcleos familiares restritos que viviam nos limites da autossustentação, da recolha e da criação de umas peças de gado miúdo, por outro, o espalhamento torna-os mais anónimos e difíceis e pouco rentáveis de capturar (Soares 2005:5).

Este tipo de situações no Brasil e em S. Tomé deu origem às comunidades alargadas de escravos africanos fujões, designadas por quilombos, que se autonomizavam e se organizavam para resistir às perseguições e ataques dos senhores. Em Santiago, todavia, este processo cooperativo não teve lugar porque “não existia espaço agrícola e pastoril suficiente para sustentar em permanência estas comunidades, também mais vulneráveis às investidas dos senhores” (*ibid*). Os *vadios* mantinham, todavia, uma complexa teia de laços de fidelidade e clientelismo com os “brancos da terra” que em certos tempos de escassez os empregava como rendeiros, capangas e criados de casa.

Em meados do século XVIII muitos dos *vadios* eram rendeiros e compunham um campesinato crescente, disperso pelo interior da ilha, longe da Ribeira Grande ou da Praia. A aliança tácita com os donos das terras definia um conluio que desafiava os agentes do poder central e constituía uma clara afirmação da capacidade dos “brancos da terra” para controlarem o ambiente social em Cabo Verde. Contudo, a ordem colonial no tempo do Marquês de Pombal não se coadunava com a rebeldia ostensiva quer dos senhores, quer dos *vadios* forros. Duras intervenções militares, execuções e deportações constituíram fortes abalos na anterior (des)ordem social e foram exemplos desencorajadores para a marginalidade e para o crime²⁹.

história, identidade e memória cabo-verdiana. Modernamente a designação *badiu* reveste-se de enorme importância por traduzir uma forma de exaltação da matriz africana da cultura crioula cabo-verdiana e perdeu o significado pejorativo que a palavra tem na origem em português. Sempre que me refiro a esta categoria social no passado, uso o termo *vadio* tal como referido nas fontes históricas. Usarei *badiu* para me referir à versão crioulaizada que a palavra veio a adquirir na contemporaneidade.

²⁹ Em 1762 o assassinio do ouvidor do reino João Vieira de Andrade constituiu o principal pretexto para uma feroz intervenção militar pela parte de Pombal. O assassinio havia sido encomendado por um senhor local, António Barros Bezerra e Oliveira, conhecido por rei da ilha de Santiago e executado por *vadios*. No espaço de cerca de um século haviam sido assassinados cerca de vinte funcionários da coroa. Após um cerco naval à ilha os principais mandantes da elite e os operacionais *vadios* renderam-se, foram presos, condenados e executados.

Assim, as tensões na estrutura política acalmaram-se, persistindo, porém, na circulação social os forros ou *vadios* em modos de vida diferenciados

(...) não se conseguiam executar ordens judiciais para prender os “vadios ociosos” ou para os submeter ao aprendizado de ofícios mecânicos e muito menos para comparecer à milícia ou à igreja. Escudavam-se na sua pobreza e nudez, que não lhes permitiriam comparecer vestidos ou com o mínimo decoro às formas de disciplina oficiais. Apresentavam-se em público ostensivamente nus ou com os andrajos da roupa velha que compravam à marinbaria estrangeira de passagem e com as suas emblemáticas armas de paus a pique denominadas de zagaias ou com portentosos cacetes de madeira, os famosos manducos (Soares 2005:9).

No ocaso do século XVIII os forros e *vadios* em Santiago, embora definitivamente socialmente empobrecidos como classe camponesa, continuaram a afirmar uma resistência e alteridade social que os levava a serem vistos pelas autoridades coloniais e pela sociedade urbana como marginais (Silva 2002). Através das suas práticas lúdicas e religiosas de diferenciação cultural, impossíveis de serem controladas pelo colonizador, construíam imperceptivelmente uma memória e historicidade que se revelaria fundamental para a construção identitária de Cabo Verde moderno e poscolonial. Nesta altura a estrutura social tinha-se transformado: os forros e *vadios* resistiam ascendendo socialmente, ao passo que os escravocratas se adaptavam às novas condições diminuindo a altura do seu pedestal social.

Bailes nocturnos e ruidosos como as zambunas, práticas funerárias como o choro e a esteira, cerimónias clandestinas de baptismo e casamento ou mesmo cerimónias religiosas crioulas sobrepostas às festividades mais solenes do calendário litúrgico como os carnavais, os reinados ou as cortes eram agora as manifestações mais ostensivas contra o modo colonial. Os poucos e empobrecidos escravocratas remanescentes nada faziam para proibir estas afirmações da diferença, até porque muitos deles, também já distanciados do antigo ethos cultural escravocrata, começam a participar em algumas delas, mesmo que o fizessem nos seus sobrados.

Eram todos filhos da mesma terra já completamente desvinculados de uma longínqua metrópole e todos resistentes, cada um da sua forma, à cultura colonial. Os chamados “crioulos indómitos” terminam afinal como os verdadeiros vencedores do escravismo, subsistindo muito além do seu término e até do colonialismo contemporâneo pois haviam forjado, desenvolvido e consolidado as formas identitárias crioulas da futura nação caboverdiana (Soares 2005:9).

Na passagem para o século XIX, as crises agrícolas cíclicas e as fomes associadas desestabilizaram as estruturas sociais depauperando a população, provocando hipotecas, vendas forçadas e outras transferências da posse da terra. Carreira caracteriza assim a situação:

As formas de exploração da grande e da média propriedade geraram graves desinteligências entre os senhores das terras e os seus rendeiros e parceiros. A proibição da entrada de escravos nas ilhas (que se tornou mais rigorosa a partir do Tratado Luso-Britânico de 3 de Julho de 1842) e a resistência oposta sempre pelos pretos livres ao trabalho assalariado de conta de outrem, forçou os detentores de terras (em Santiago, entenda-se) ao seu fraccionamento em pequenas parcelas, dando-as ao arrendamento (pago a dinheiro ou géneros), ou em regime de parceria para não ficarem incultas. O sistema era antigo; mas tomou formas mais vincadas e uma maior extensão do século XIX para o XX (Carreira 1983c:52).

De acordo com António Carreira, os grandes fatores que desde o final do século XVII motivaram a emigração dos cabo-verdianos foram “as secas, as fomes, a defeituosa repartição das terras, a carga demográfica e implícito desequilíbrio produção / população” (1977/1983b:38). Também as alterações sociais provocadas inicialmente pelo processo de abolição da escravatura - que se iniciou em 1836 pela proibição do tráfico mas apenas em 1878 se concretizou - abriu caminhos para o abandono das ilhas por parte da população local. A gestão da nova relação de trabalho entre proprietários e cultivadores das terras - que eram frequentemente escravos libertados ou descendentes dos foragidos - gerava, por vezes, práticas escandalosas como o aumento arbitrário das rendas que resultavam na expulsão repentina dos rendeiros e davam azo a revoltas severamente reprimidas. É neste contexto que a emigração se apresenta como uma alternativa de vida para muitos daqueles que se viam privados de produzir, ou sequer obter, o seu próprio sustento.

A partir da análise da história e da demografia do país, vários autores assumem que a emigração se tornou numa realidade estrutural da sociedade cabo-verdiana (Carreira 1983b e 1977/1984, Ferreira 1965, Saint-Maurice 1997, Góis 2008). Uma realidade permanente, de intensidade cíclica, dirigida a diferentes partes do mundo e ininterrupta. Esta emigração para “terra-longe” - que o evasimismo tantas vezes cantado na poesia reflete (o “terra-longismo”)³⁰ - alimentou no plano emocional uma identidade profundamente marcada pela saudade da terra natal e, no plano material, a possibilidade de sobrevivência e de viabilidade do arquipélago como espaço de ocupação humana.

Ao longo do século XX, Carreira (1983b) identifica três fases na emigração cabo-verdiana, independentemente dos principais destinos procurados. A chamada “primeira fase” é localizada entre 1900 e 1920 e é orientada para os Estados Unidos da América³¹. A “segunda fase” estende-se de 1927 a 1945. A mudança de regime em Portugal veio a ter consequências fortes na emigração a partir de Cabo Verde, que ficou muito mais dificultada. Neste período a migração torna-se nitidamente menor e os Estados Unidos já não são o principal destino. Houve experiências migratórias para o Brasil e Argentina, mas Dacar, no Senegal, tornou-se no destino mais importante dos cabo-verdianos. Vários fatores concorreram para este

³⁰ “O desespero de querer partir e ter de ficar ou ter de partir e querer ficar”, como afirma o poeta Jorge Barbosa em *Arquipélago*

³¹ A historiadora americana Marilyn Halter (1993) que estudou as ambiguidades entre a nacionalidade (portugueses), etnicidade (cabo-verdianos) e racialidade (negros ou mestiços) destes imigrantes na América, situa as primeiras chegadas na década de 1860-1870.

fenómeno como, por exemplo, os acordos que o regime português – de linha dura e inspiração militar – estabeleceu com o governo americano. A distribuição das cotas de emigrantes definidas para Portugal privilegiou os emigrantes açorianos e excluiu todos os outros ultramarinos. Desenrolou-se entre 1946 e 1973 a “terceira fase” identificada por António Carreira, à qual chama o “grande êxodo” (1983b:107). Nesta fase os destinos preferenciais dos cabo-verdianos voltaram-se, por razões circunstanciais e conjunturais para a Europa. Inicialmente para a Holanda, mas logo também para Portugal, França, Luxemburgo, Itália, Suíça, entre outros.

2.2. Cabo-Verdianos em Portugal

Os dados disponíveis para o estudo da comunidade cabo-verdiana residente em Portugal são limitados. As estatísticas publicadas pelos organismos oficiais (INE, SEF, MAI), para os estrangeiros residentes em Portugal, apenas fornecem dados quantitativos que caracterizam o número de pessoas, o seu sexo, idade, distribuição por distritos e ocupação por grandes grupos de atividade. As fontes de dados qualitativos que permitem fazer uma mais completa caracterização sociográfica da comunidade cabo-verdiana em Portugal são os resultados de um inquérito realizado em 1986³² (Instituto de Estudos para o Desenvolvimento - IED) num universo calculado em c. de 40.000 indivíduos, e um estudo designado *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdiana Residente em Portugal*, elaborado em 1999 e promovido pela Embaixada de Cabo Verde em Portugal.

Embora os dados qualitativos presentes nestes inquéritos sejam os únicos disponíveis nesta data (2009)³³, sabemos porém que os seus resultados estão desatualizados não só porque o fluxo migratório não diminuiu desde 1999 (data do último inquérito), aumentando por isso o número de indivíduos e talvez alterando a composição demográfica da comunidade e, também, porque diversas características desta comunidade se foram modificando em resposta às políticas portuguesas relativas à inserção de imigrantes, tal como referem Horta e Malheiros (2004).

³² Jackson (1991:15) defende o inquérito como a forma mais válida de abordar "os dados qualitativos que condicionam a decisão individual de migração."

³³ Para efeitos de análise dos dados demográficos o ano de 2009 foi o último considerado devido à disponibilidade de dados que encontrei na fase de pesquisa.

Para este trabalho, interessa fundamentalmente caracterizar o processo migratório de cabo-verdianos para Portugal nos últimos 50 anos, porque é a altura em que se inicia o fluxo que dá origem à presente comunidade cabo-verdiana em Portugal, na qual o *batuque* se inscreve. O sociólogo Pedro Góis (2008b), analisando as migrações cabo-verdianas para Portugal, propõe um esboço de uma tipologia em função dos aspetos históricos, económicos, jurídicos e sociológicos. Para a migração posterior a 1980, propõe a tipologia seguinte:

- 1) *Um primeiro tipo de migrantes laborais com entrada em Portugal antes de 1974/75 e que, em virtude das alterações legais, podem possuir ou não a nacionalidade portuguesa e podem possuir ou não cumulativamente a nacionalidade cabo-verdiana. A estes migrantes chamaremos **migrantes convidados**;*
- 2) *Um segundo tipo de migrantes cabo-verdianos, fruto de um retorno à “pátria” (ou de repatriamento) ou de um processo de reunião familiar com imigrantes do primeiro tipo, da mesma forma que os anteriores, em virtude das alterações legais, podem possuir (ou não) a nacionalidade portuguesa e, cumulativamente, podem possuir (ou não) a nacionalidade cabo-verdiana. A este segundo tipo de migrantes chamaremos **retornados/repatriados cabo-verdianos**;*
- 3) *Um terceiro tipo de imigrantes cabo-verdianos que vieram para Portugal como trabalhadores, maioritariamente desqualificados ou semi-qualificados, possuem a nacionalidade caboverdiana, embora um número crescente de entre eles se esteja, entretanto, a naturalizar português. A este terceiro tipo chamaremos **imigrantes laborais cabo-verdianos**.*
- 4) *Um quarto tipo – um grupo simbolicamente importante – constituído por indivíduos que vieram para Portugal frequentar estabelecimentos de ensino, normalmente no Ensino Superior, e que por aqui permanecem por um tempo mais ou menos longo. A este tipo chamaremos **estudantes e quadros cabo-verdianos**.*
- 5) *Para além de todos estes tipos de imigrantes de primeira geração, existem já uma segunda, terceira e uma quarta gerações de indivíduos de ascendência étnica cabo-verdiana, descendentes de todos ou qualquer dos tipos anteriores, que podem ou não possuir a nacionalidade portuguesa dependente de um conjunto complexo de circunstâncias. A este tipo chamaremos **descendentes de cabo-verdianos** (Góis 2008b:18-19).*

Para além desta tipologia, que expressa bem a relação colonial e pós-colonial entre Cabo Verde e Portugal, vários autores têm dedicado trabalhos ao fenómeno migratório de caboverdianos e em especial à sua inserção em Portugal como país de acolhimento, refletindo também sobre os momentos históricos que condicionaram perfis de emigração diferenciados.

De acordo com um estudo coordenado por Luís de França (1992:103) podem considerar-se três grandes períodos de entrada de cabo-verdianos em Portugal: uma primeira fase entre 1960 e 1973 (até à revolução de 25 de Abril de 1974), documentada em Oliveira (1973); uma segunda fase que abarca os anos da descolonização africana e da independência das antigas colónias portuguesas de 1974 a 1976; e a terceira fase que abarca o período posterior a 1976 até à atualidade. Em cada uma destas fases, diferentes particularidades caracterizam os

imigrantes atendendo a que os fatores de atração se modificam em função de conjunturas políticas e económicas quer em Cabo Verde, quer em Portugal. De modo a entender o perfil da comunidade cabo-verdiana sobre a qual incide o meu estudo, explico com algum detalhe como se definem estes períodos de imigração.

O primeiro período (1960-1973)

Até à década de 1960, a vinda de trabalhadores e estudantes cabo-verdianos para Portugal obedeceu a um ritmo mais ou menos regular embora de proporções diminutas. Na condução da política colonial, de fazer face às sérias dificuldades por que passava a população do arquipélago, as autoridades portuguesas canalizavam a imigração cabo-verdiana para outras colónias, nomeadamente para S. Tomé e Príncipe, Guiné e Angola onde os cabo-verdianos eram frequentemente integrados no aparelho administrativo colonial.

Na década de 1960 Portugal perdeu uma grande quantidade de mão de obra em virtude da emigração em larga escala para os países industrializados da Europa Central e da mobilização de uma considerável faixa da população ativa para a guerra colonial. Simultaneamente a contratação de trabalhadores em Cabo Verde correspondia às seguintes estratégias: colmatar a necessidade de mão de obra na indústria, nas obras públicas e na construção civil; fazer face às graves carências económicas do arquipélago causadas pela seca e, ainda, evitar o envolvimento dos cabo-verdianos na questão política das colónias africanas. Nas palavras de Luís Batalha estas migrações “ajudaram a aliviar a pressão económica, política e social causada pela fome e subdesenvolvimento crónico em Cabo Verde” (2008:31).

Nesta primeira fase entraram em Portugal vários milhares de trabalhadores cabo-verdianos, provavelmente uma maioria masculina, com destino à construção e obras públicas (Oliveira 1973). Constituem uma parte da comunidade que atualmente ainda é residente, mas de cálculo difícil já que até à independência de Cabo Verde, em 1975, os trabalhadores cabo-verdianos que entravam em Portugal eram considerados cidadãos nacionais, circulando entre diferentes regiões do mesmo país. Na sua maioria estes imigrantes eram homens relativamente jovens que estabeleceram importantes bases de apoio à subsequente reunião familiar, um dos aspetos que veio a caracterizar esta fase da migração. Não só foi importante o seu esforço economizador para financiar as passagens dos membros da família, mas também a construção de alojamentos para a sua instalação. Estas construções tiveram lugar, muitas vezes, em terrenos baldios próximo dos estaleiros de construção civil onde trabalhavam e foram

frequentemente o início dos muitos bairros clandestinos de Lisboa e da sua cintura urbana. A construção do bairro do Alto da Cova da Moura, sobre o qual incidiu grande parte da minha pesquisa, inscreve-se neste processo (Horta 2008).

Segundo período (1973-1976)

Entre 1974 e 1976, durante o processo de descolonização, entraram em Portugal cerca de 500.000 pessoas vindas das colónias portuguesas. Parte deste contingente era constituído por cabo-verdianos, alguns dos quais estavam ao serviço da administração portuguesa nas diversas colónias. Uma vez em Portugal foram integrados na Função Pública da metrópole ou estabeleceram-se por conta própria (Batalha 2008:26). Do ponto de vista jurídico, a maioria dos cabo-verdianos que entrou em Portugal nesta fase, optou por manter a nacionalidade portuguesa.

Terceiro período (1976-1993)

A terceira fase corresponde aos anos subsequentes à independência de Cabo Verde, sobretudo já durante a década 1980-90. Embora o ritmo de vindas do arquipélago para Portugal possa ter abrandado um pouco durante a altura da independência (1975), logo no início dos anos oitenta a entrada de cabo-verdianos tornou a crescer, motivada pela necessidade de mão de obra no mercado de trabalho da construção civil e das obras públicas. Esta época corresponde também ao momento em que muitos trabalhadores já imigrados há vários anos conseguiram, finalmente, reunir as condições necessárias para "chamar" os restantes elementos da família que ainda permaneciam em Cabo Verde. Vários autores chamam à atenção para o facto de a maioria destes imigrantes provirem de pequenas povoações rurais do interior da Ilha de Santiago (Batalha 2008, Grassi 2006; Malheiros e Mendes 2007, Oliveira 1973)³⁴.

Os dados publicados por França (1991:116), a partir do inquérito sobre os períodos de vinda para Portugal dos cabo-verdianos até 1986³⁵, altura em que se calculava a população cabo-verdiana residente em Portugal em cerca de 40.000 indivíduos, são esclarecedores relativamente à dimensão numérica dos fluxos migratórios:

³⁴ Os naturais de Santiago, localmente chamados *badius* (*vide supra*), escolhem preferencialmente Portugal como território de acolhimento por contraste com os naturais de outras Ilhas que elegem tendencialmente outros destinos migratórios (ex: naturais de S.Vicente para Itália, de Sto Antão para a Holanda, do Fogo para os EUA) (Sieber 2005)

³⁵ Data da realização do inquérito que revelou estes dados

Períodos de vinda para Portugal	%
antes de 1974	38,8
entre 1975-1980	40,7
de 1981-1986	18,9
Outros	1,5
Total	100

Quadro 1 - Períodos de vinda dos Cabo-verdianos para Portugal, 1986 (% da comunidade) Fonte: França (1991:116).

A partir da fusão ponderada dos dados de 3 quadros do *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdeana Residente em Portugal* (Amaro 1999) foi construído o seguinte quadro e o gráfico subsequente:

Períodos de vinda	Inquérito 1		Inquérito 2		Inquérito 3		Média Total	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
antes de 1970	40	3,25	27	3,26	10	3,53	77	3,29
1970-1974	216	17,58	174	21,04	66	23,32	456	19,50
1975-1979	271	22,05	232	28,05	59	20,85	562	24,03
1980-1989	342	27,83	231	27,93	76	26,86	649	27,75
1990-1998	340	27,66	163	19,71	72	25,44	575	24,58
ns/nr	20	1,63					20	0,86
total	1229	100,00	827	100,00	283	100,00	2339	100,00

Quadro 2 - Períodos de vinda dos Cabo-verdianos para Portugal a partir dos dados de três inquéritos, 1999 (Nº e % de cada fonte) Fonte: Amaro (1999:21, 34).

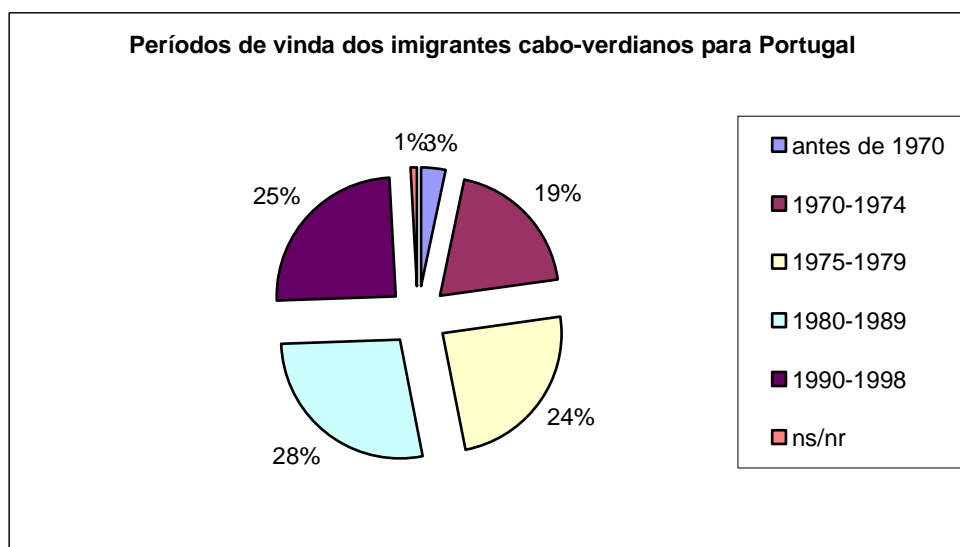


Gráfico 1 - Períodos da vinda dos imigrantes cabo-verdianos para Portugal por intervalo temporal (%) Fonte: Amaro (1999:21, 34)

Apesar de todas as dificuldades inerentes à definição dos imigrantes cabo-verdianos residentes em Portugal – grande parte entrou no país com a nacionalidade portuguesa - os dados estatísticos disponibilizados pelo INE e pelo SEF, permitem-nos concluir que entre 1980 e 2007, os imigrantes cabo-verdianos legalizados em Portugal cresceram significativamente em número (21023 em 1980 para 63925 em 2007), apesar de ter diminuído a sua expressão percentual relativa no quadro dos estrangeiros residentes (41% em 1980 para 14,7% em 2007). Os quadros que a seguir se apresentam procuram expor dados comparativos que nos permitem – apesar da redução que os números eventualmente comportam – enquadrar os residentes cabo-verdianos em Portugal no âmbito dos estrangeiros aqui residentes e dos imigrantes africanos em particular.

Número e percentagem relativa dos estrangeiros, africanos e cabo-verdianos

Anos	Estrangeiros	Cabo-verdianos		Africanos	
	nº	nº	%	nº	%
1980	<u>50750</u>	21022	41,4	25394	50,0
1981	<u>54414</u>	21008	38,6	24886	45,7
1982	<u>58667</u>	20957	35,7	25835	44,0
1983	<u>67484</u>	22358	33,1	29237	43,3
1984	<u>73365</u>	23372	31,9	31933	43,5
1985	<u>79594</u>	24959	31,4	35238	44,3
1986	<u>86982</u>	26301	30,2	35238	40,5
1987	<u>89778</u>	26565	29,6	38960	43,4
1988	<u>94694</u>	27106	28,6	40497	42,8
1989	<u>101011</u>	27972	27,7	42773	42,3
1990	<u>107767</u>	28796	26,7	45245	42,0
1991	<u>113978</u>	29743	26,1	47728	41,9
1992	<u>123612</u>	31217	25,3	52148	42,2
1993	<u>136932</u>	32763	23,9	58395	42,6
1994	<u>157073</u>	36560	23,3	72630	46,2
1995	<u>168316</u>	38746	23,0	79231	47,1
1996	<u>172912</u>	39546	22,9	81176	46,9
1997	<u>175263</u>	39789	22,7	81717	46,6
1998	<u>178137</u>	40093	22,5	82466	46,3
1999	<u>191143</u>	43951	23,0	89797	47,0
2000	<u>207587</u>	47216	22,7	99107	47,7
2001	<u>350898</u>	49830	14,2	107273	30,6
2002	<u>413487</u>	52357	12,7	114386	27,7
2003	<u>433650</u>	53434	12,3	118632	27,4
2004	<u>447155</u>	54806	12,3	123093	27,5
2005	<u>414659</u>	56433	13,6	125934	30,4
2006	<u>420189</u>	65485	15,6	129806	30,9
2007	<u>435736</u>	63925	14,7	138337	31,7

Quadro 3 - População Estrangeira Total (nº), Cabo-verdianos (nº e % relativa), e Africanos (nº e % relativa), por ano. Fontes: SEF, *Relatórios Anuais*. INE, *Dados Estatísticos* (on-line)

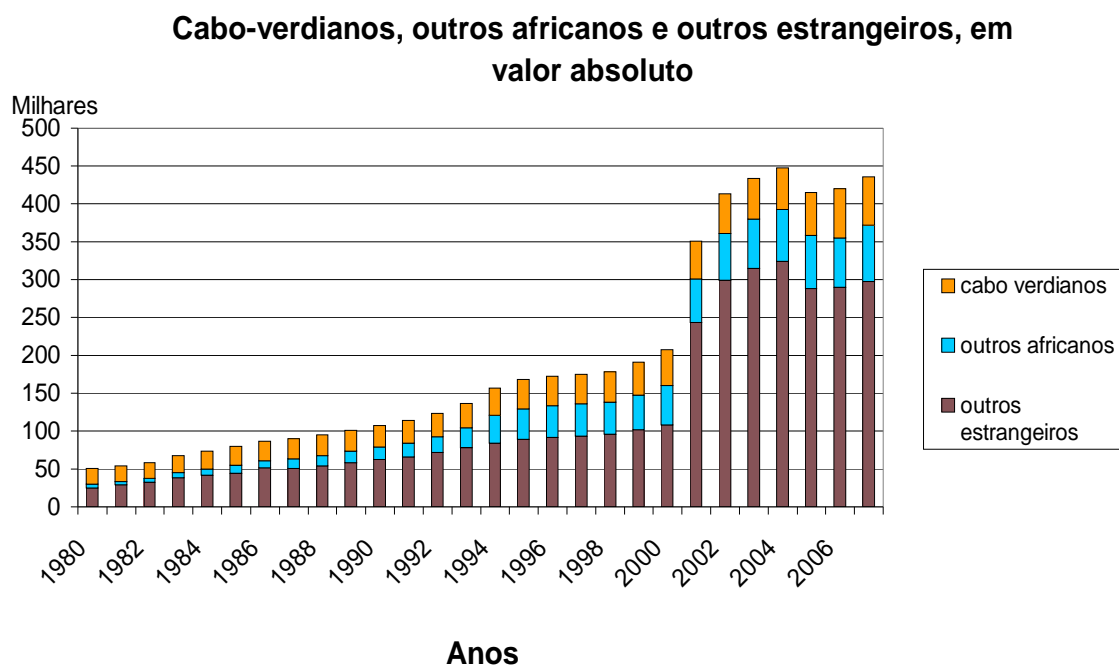


Gráfico 2 - Cabo-verdianos, outros africanos e outros estrangeiros, por ano (nº total). Fonte: SEF, *Relatórios Anuais*. INE, *Dados Estatísticos* (on-line)

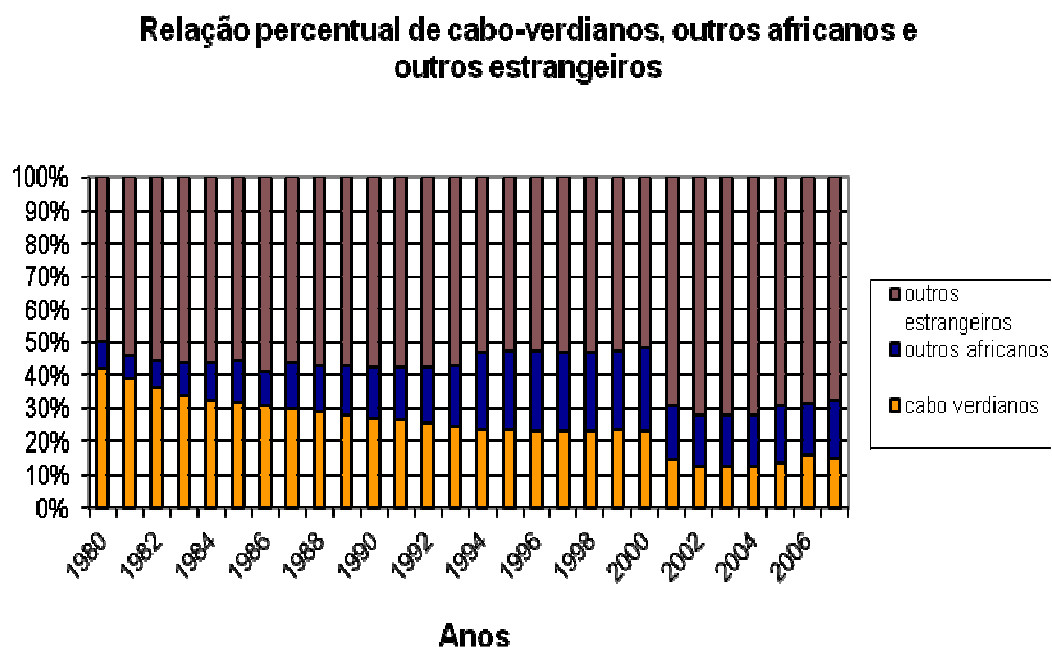


Gráfico 3 - Cabo-verdianos, outros africanos e outros estrangeiros, por ano (percentagem relativa). Fonte: SEF, *Relatórios Anuais*. INE, *Dados Estatísticos* (on-line)

Estes dados permitem-nos também perceber que a relação percentual entre os cabo-verdianos e outros imigrantes africanos residentes em Portugal foi diminuindo, embora de forma irregular, desde 1980 até 2007. No que à ocupação profissional diz respeito mostram também um enorme contraste entre o tipo de profissões ocupadas pelos imigrantes cabo-verdianos e a dimensão da comunidade residente comparada com outras. Os dados disponíveis referem-se apenas ao ano de 1999, razão pela qual não é possível apresentar informações mais atuais sobre o assunto. Porém, eles são reveladores da assimetria que se gera no quadro laboral, e de alguma forma permitem perceber como se caracterizam, a esse respeito, as comunidades cabo-verdianas residentes no país em confronto com outras comunidades africanas e com os estrangeiros de outras proveniências.

Distribuição dos estrangeiros por grupos de profissões

	Grupo de Profissões							
	0/1	2	3	4	5	6	7, 8 e 9	Total
EUROPA	41,47	14,38	5	12,41	5,62	1,77	19,08	100
ÁFRICA	5,27	0,8	2,94	3,32	9,81	0,71	77,15	100
Angola	7,31	0,19	2,3	2,89	13,17	0,58	73,55	100
Cabo Verde	1,66	0,07	2,94	0,78	8,73	0,65	85,18	100
Guiné-Bissau	5,91	0,19	1,82	1,72	7,99	1,18	81,18	100
Moçambique	13,47	3,1	8,05	24,57	7,84	0,26	42,71	100
S. Tomé e Príncipe	1,39	0,31	4,78	3,55	22,57	0,36	58,05	100
África do Sul	31,65	30,04	6,12	14,21	1,08	1,08	15,83	100
AMÉRICA DO NORTE	58,33	6,02	2,38	3,5	0,46	5,44	23,87	100
AMÉRICA DO SUL	44,2	4,45	6,5	12,87	6,55	0,91	24,54	100
ÁSIA	20,43	9,34	2,5	28,5	23,8	0,93	14,49	100
OCEÂNIA	43,68	6,32	0,53	5,26	4,21	6,32	33,68	100
Total	23,7	5,75	3,95	8,16	8,31	1,26	48,87	100

GRUPOS DE PROFISSÕES:

0/1 – Profissões científicas, técnicas, artísticas e profissões similares

2 – Diretores e quadros superiores administrativos

3 – Administrativos e trabalhadores similares

4 – Pessoal do comércio e vendedores

5 – Serviços de proteção e segurança, serviços pessoais e domésticos, trabalhadores similares

6 – Agricultores, criadores de animais, trabalhadores agrícolas e florestais, pescadores e caçadores

7, 8 e 9 – Trabalhadores das indústrias extrativa e transformadora, condutores de máquinas fixas e de transporte

Quadro 4 - Estrangeiros ativos por grupos de profissões e proveniência 1996 (%). Fonte: Amaro (1999:93)

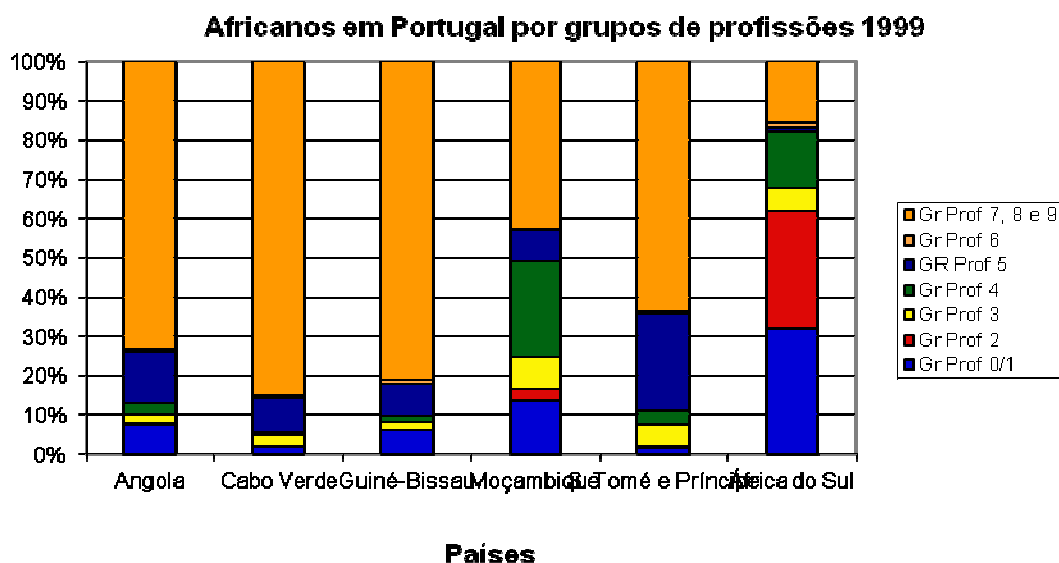


Gráfico 4 - Estrangeiros africanos ativos por grupos de profissões e países de origem (%) em 1999. cfr. Dados extraídos do QUADRO 5 Fonte: Amaro (1999:93)

Os cabo-verdianos que procuram trabalho em Portugal representam, na maioria dos casos, uma força de mão de obra não especializada que, por isso, encontra emprego no setor secundário: no caso dos homens na indústria e na construção civil e no das mulheres preferencialmente nos serviços domésticos, de limpeza, restauração ou no comércio.

Em síntese, os cabo-verdianos são o grupo de africanos de maiores dimensões que habita em Portugal e definem, até 2006, o maior grupo de estrangeiros, altura em que foram ultrapassados pelos imigrantes brasileiros. De acordo com os dados do INE no ano de 1993 os cabo-verdianos eram 32763 indivíduos que representavam cerca de 24,3% da população estrangeira com autorização de residência em Portugal; em 1999, eram 43951 ou seja, cerca de 22,9%; em 2007, eram 63925, aproximadamente 14,7% dos estrangeiros em Portugal. Como se pode verificar a diminuição da percentagem não corresponde à diminuição do número de indivíduos mas sim ao aumento do total de estrangeiros em Portugal. A percentagem total de cabo-verdianos, no entanto, é provavelmente bastante maior por duas razões: (1) os dados oficiais não consideram a imigração clandestina - que constitui, neste caso, uma parte significativa, (2) muitos dos indivíduos que se consideram culturalmente cabo-verdianos, têm na verdade outros estatutos de nacionalidade (dupla, portuguesa ou outra) que adotam muitas vezes como estratégia de adaptação à realidade social e laboral portuguesa. Assim, quando nesta tese nos referimos aos imigrantes cabo-verdianos residentes em Portugal, estamos de

facto a dirigir-nos a uma realidade múltipla, no que respeita à sua nacionalidade, naturalidade, momento de imigração, ocupação profissional e estatuto migrante.

2.3. Cabo-Verdianos na Área Metropolitana de Lisboa

A distribuição da comunidade cabo-verdiana pelo território português é muito desigual. De acordo com os dados do INE, em 2006 os distritos de Lisboa e Setúbal concentravam quase 84,33% dos cabo-verdianos residentes no país. Esta distribuição parece explicar-se pela oferta de emprego das grandes indústrias, das empresas de construção civil e obras públicas e dos serviços domésticos destes dois distritos. Por outro lado a corrente migratória estabelecida desde a década de 1960, com base em laços de solidariedade familiar, favoreceu a fixação dos novos imigrantes nas mesmas regiões onde já residiam as gerações mais velhas de cabo-verdianos.

Distrito	2000		2003		2006	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Aveiro	<u>194</u>	0,41	<u>208</u>	0,39	<u>364</u>	0,56
Beja	<u>33</u>	0,07	<u>35</u>	0,06	<u>127</u>	0,19
Braga	<u>115</u>	0,24	<u>126</u>	0,23	<u>290</u>	0,44
Bragança	<u>28</u>	0,06	<u>32</u>	0,06	<u>71</u>	0,11
Castelo Branco	<u>73</u>	0,15	<u>81</u>	0,15	<u>224</u>	0,34
Coimbra	<u>372</u>	0,79	<u>420</u>	0,78	<u>952</u>	1,45
Évora	<u>104</u>	0,22	<u>107</u>	0,2	<u>252</u>	0,38
Faro	<u>3163</u>	6,7	<u>3336</u>	6,19	<u>4031</u>	6,16
Guarda	<u>49</u>	0,1	<u>48</u>	0,09	<u>104</u>	0,16
Leiria	<u>314</u>	0,67	<u>332</u>	0,62	<u>587</u>	0,90
Lisboa	<u>31832</u>	67,4	<u>36216</u>	67,2	<u>41839</u>	63,89
Portalegre	<u>41</u>	0,09	<u>46</u>	0,09	<u>146</u>	0,22
Porto	<u>863</u>	1,83	<u>950</u>	1,76	<u>1682</u>	2,57
Santarém	<u>194</u>	0,41	<u>201</u>	0,37	<u>337</u>	0,51
Setúbal	<u>9503</u>	20,1	<u>11254</u>	20,9	<u>13385</u>	20,44
Viana do Castelo	<u>27</u>	0,06	<u>28</u>	0,05	<u>52</u>	0,08
Vila Real	<u>31</u>	0,07	<u>34</u>	0,06	<u>69</u>	0,11
Viseu	<u>56</u>	0,12	<u>57</u>	0,11	<u>209</u>	0,32
Açores	<u>202</u>	0,43	<u>313</u>	0,58	<u>691</u>	1,06
Madeira	<u>22</u>	0,05	<u>34</u>	0,06	<u>73</u>	0,11
Total	47216	100	53858	100	65485	100,00

Quadro 5 - População de Cabo-verdianos (nº e % relativa), 2000, 2003 e 2006. Fontes: SEF, Relatórios Anuais. INE, Dados Estatísticos (on-line)

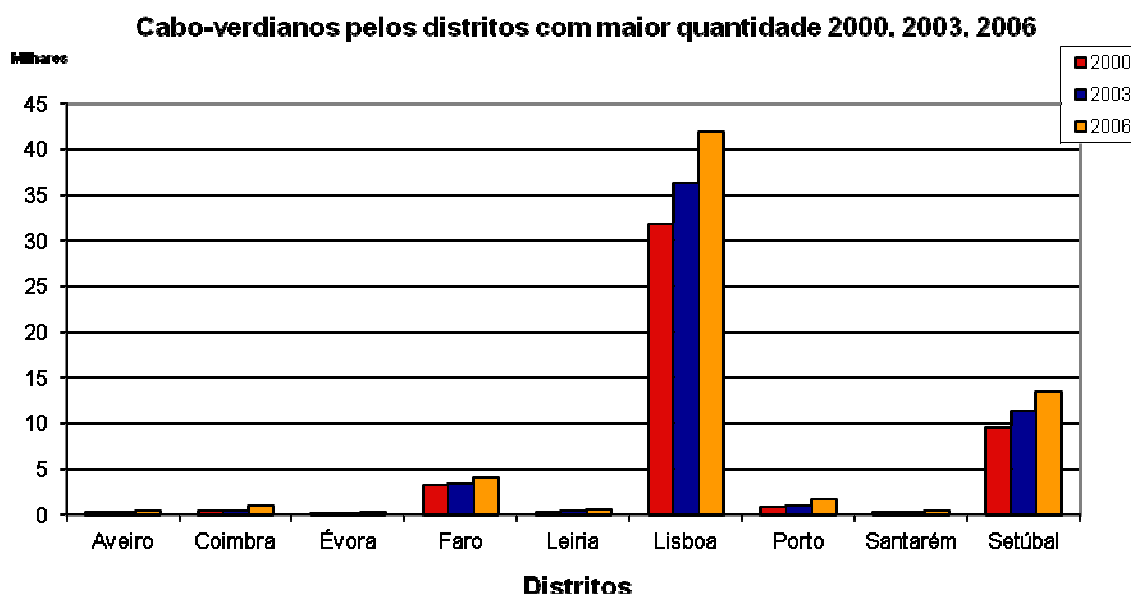


Gráfico 5 - Distribuição dos imigrantes cabo-verdianos pelos distritos com maior número (nº) pelos anos de 2000, 2003, 2006. Cfr. QUADRO 8 (ANEXO II) Fontes: SEF, Relatórios Anuais. INE, Dados Estatísticos (on-line)

Os dados referentes à distribuição de residência dos cabo-verdianos mostram que eles se concentram em poucos concelhos. No distrito de Lisboa, que conta 16 concelhos, verifica-se que apenas três - Lisboa, Amadora e Oeiras - são a residência de uma larga maioria de cabo-verdianos (51% dos cabo-verdianos entre 66% para todo o distrito), sucedendo o mesmo nos distritos de Setúbal e Faro. Aproximando mais a análise, verifica-se que apenas três freguesias, em 2 concelhos - Carnaxide (Oeiras), Falagueira-Venda Nova e Buraca (Amadora) - concentram cerca de 38% do total de cabo-verdianos em Portugal.

Estes dados confirmam a importância demográfica, social e económica no contexto da Área Metropolitana de Lisboa especialmente nos concelhos de Oeiras e Amadora, no acolhimento de imigrantes cabo-verdianos. É aqui que se localizam os principais bairros onde se concentra a maioria da população cabo-verdiana residente na área suburbana de Lisboa. O trabalho de investigação para esta tese desenvolveu-se justamente nos bairros localizados no concelho da Amadora onde estão inseridos dois grupos de *batuque* estudados (Bairros da Cova da Moura e 6 de Maio), mas implicou igualmente outros bairros existentes ou extintos da própria cidade de Lisboa (Bairro da Quinta das Freiras no Rêgo), do concelho de Oeiras (Bairros de Santa Catarina e Pedreira dos Húngaros) e de Carcavelos (Bairro das Marianas).

O caso específico da génese e desenvolvimento do bairro da Cova da Moura é descrito detalhadamente pela antropóloga Ana Paula Beja Horta que propõe quatro fases distintas de formação e consolidação:

A primeira data da década de 1940 até 1974 e corresponde ao início da formação do bairro. A segunda fase abarca o período entre 1974 e 1977. Esta fase constitui o início de um novo processo de desenvolvimento caracterizado por influxos de imigrantes e repatriados portugueses oriundos das ex-colónias, assim como pela emergência de novos processos de construção e urbanização do bairro. O terceiro período decorre entre 1977 e 1989, e coincide com o primeiro boom populacional, levando à consolidação do bairro. Esta fase foi, igualmente, caracterizada pela criação de organizações migrantes populares. Finalmente, a última fase inicia-se em 1989 e prolonga-se até ao presente. Durante este período, destaca-se a grande aceleração de novos influxos de migrantes, muitos destes em situação irregular assim como um "problema urbano" (Horta 2008:184).

Também a antropóloga Marina Antunes põe em evidência o desenvolvimento de zonas dentro do bairro, a partir de 1974, com características diferenciadas:

(...) um "quarteirão europeu" mais ordenado e apoiado em ruas que definiam os alinhamentos das casas e; um "quarteirão africano" caracterizado por um amontoar de anexos (com áreas mínimas) a partir de uma construção inicial, aproveitando os espaços intersticiais" (Antunes 1991: 82-3).

A forma específica de alojamento dos imigrantes em bairros semiclandestinos de autoconstrução na periferia da cidade, formando pequenas comunidades fisicamente quase fechadas, contribui para a promoção e proteção da clandestinidade. Com ela fica também dificultado o acesso ao apoio social, às infraestruturas urbanas, à legalização do trabalho e ao relacionamento com as instituições portuguesas o que, de alguma forma, instiga ao reforço de redes de solidariedade no interior da própria comunidade. O significativo número de pessoas à margem da legalização tem diminuído a partir da ação concertada de várias instituições e organismos, nomeadamente do Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI)³⁶ e da sua rede nacional de Centros Locais de Apoio aos Imigrantes (CLAIs). Todavia a existência de imigrantes ilegais é uma realidade permanente que acaba por contribuir para uma espécie de guetização da comunidade cabo-verdiana, reforçada pelo tipo de enquadramento habitacional onde se inscreve: o do bairro. O antropólogo Luís Batalha observa esta visibilidade social dos imigrantes laborais cabo-verdianos por este prisma:

A conjunction of “race”, “class”, and “culture” has worked to ghettoize and corner the Cape Verdean immigrants into the social world of shantytowns, and, lately, into the council housings and the now run-down suburbs increasingly deserted by Portuguese lower-class families. It is these immigrants that the white mainstream society has in mind when it comes to the social image of the “Cape Verdean community”. In the eyes of the white mainstream they are “Cape Verdean”, “black”, or “African”, but never “Portuguese” (Batalha 2004a: 131)³⁷.

Por seu lado, a economista do desenvolvimento italiana Marzia Grassi aponta a importância das redes cabo-verdianas e sugere o fator género como dinamizador de um tipo de economia familiar recorrente da comunidade cabo-verdiana e protagonizado pelas mulheres:

As redes cabo-verdianas são baseadas sobretudo na família e acompanham o conceito de família alargada, no pólo oposto da família nuclear europeia, resultando naquilo a que a maior parte dos autores refere como “comunidade”. Os laços de sangue na diáspora nem sempre são o factor mais importante para a gestão da solidariedade e da inter-ajuda. Como referem vários autores, a estrutura da família cabo-verdiana é matrilinear, sendo as mulheres os membros adultos responsáveis pelas decisões e pela sobrevivência da unidade familiar (...). É portanto a partir daqui que operam as influências nas dinâmicas que assumem as formas económicas informais das actividades comerciais na diáspora que, tal como no caso das Rabidantes em Cabo Verde, são protagonizadas por mulheres, confirmando-se a especificidade identitária também neste contexto (Grassi 2006: 30).

³⁶ Este organismo foi criado em 1996, sob a designação de “Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas” (ACIME) para coordenar as políticas de acolhimento e integração dos imigrantes. Em 2007, pelo decreto-lei nº 167/2007 de 3 de maio, mudou a sua designação para a atual. Tem como missão “colaborar na conceção, execução e avaliação das políticas públicas, transversais e sectoriais, relevantes para a integração dos imigrantes e das minorias étnicas, bem como promover o diálogo entre as diversas culturas, etnias e religiões.” (ACIDI s.d.:7)

³⁷ É importante salientar que ao lado da grande maioria de imigrantes laborais cabo-verdianos, vive em Portugal uma “elite portuguesa-caboverdiana” minoritária, identificada também por Luís Batalha, associada ao antigo aparelho colonial português no qual estas pessoas desempenhavam cargos administrativos intermédios. Segundo Batalha esta minoria instalou-se em Portugal após a independência das colónias, em 1975, e através de uma bem sucedida integração acabou por tornar-se praticamente invisível na sociedade poscolonial (Batalha 2004c).

Ora, é justamente neste quadro de protagonismo das mulheres em espaços institucionalmente desprotegidos de habitação cabo-verdiana em Lisboa, que emergiu o *batuque* como dramatização performativa da história da imigração cabo-verdiana desde Santiago até Lisboa. Desempenhado por mulheres santiaguenses (*badius*), ele inscreve a partilha de memórias, de histórias de vida, de percursos e de modos de evasão ao ingrato estatuto de imigrante, e define-se como elemento transformador de fragilidades sociais e identitárias em reivindicação e exaltação da cabo-verdianidade. O desempenho do *batuque*, que se explica pelo lado visível e audível da sua performance mas também pelas tensões sociais e históricas que esconde, estabelece um vínculo à dimensão de resistência a partir do qual se configurou e que agora, no espaço de acolhimento poscolonial, continua a fazer sentido.

3. Anatomia de um género performativo: estruturas narrativas, sonoras e visuais do *batuque*

3.1. O conceito de *batuque*

O *batuque* praticado pelos grupos de imigrantes cabo-verdianos em Portugal é um género³⁸ performativo complexo que envolve percussão, poesia, canto e dança. Associado pelos cabo-verdianos à ilha de Santiago, no arquipélago de Cabo Verde, é classificado nos estudos sobre música (Hurley-Glowa 2005:3, por exemplo), como um dos géneros performativos da música popular cabo-verdiana. Morfologicamente apresenta um conjunto de características que o aproximam de alguns ingredientes da música africana (*vide supra*), aspeto que é reiterado na literatura ensaística cabo-verdiana sobre música de Cabo Verde (Ferreira 1965/1985, Gonçalves 2006, ICLD 1986, Lopes 1949, Loude 1997, Mariano 1991, Martins 1989, Monteiro 1966, Monteiro 1988, Osório [1980] entre outros).

O repertório é constituído por cantigas (*vide supra*) em crioulo, acompanhadas por percussão polirítmica realizada com as mãos num idiofone formado por uma pequena almofada ou pano enrolado designado por *tchabeta*, que são dançadas de forma vigorosa e virtuosa por uma ou mais dançarinas. Por vezes o canto e a percussão na *tchabeta*, têm acompanhamento de outros instrumentos musicais. Algumas referências à história do *batuque* em Cabo Verde (Barbosa 2008), mencionam o acompanhamento com a *cimboa*³⁹, um cordofone friccionado de cabaça e apenas uma corda⁴⁰. Na atualidade os grupos fazem-se acompanhar frequentemente com um

³⁸ Entendo o “género performativo” na aceção de Nicholas Cook em que a música é um domínio de expressão que se centra na performance. “(...) signification is constructed through the act of performance, and generally through acts of negotiation either between performers, or between them and the audience. In other words, performative meaning is understood as subsisting in process, and hence by definition is irreducible to product” (2003:205).

³⁹ Também designada por *cimbó*. Este instrumento cabo-verdiano associado aos instrumentos semelhantes da África continental (Cardoso 1933, Lopes 1949, Barbosa 1996, Brito 1998, Tavares 2005, Gonçalves 2006) é mais um argumento utilizado pelos autores que defendem a conexão do *batuque* com as práticas musicais africanas. Após a década de 1970 foi caindo em desuso.

⁴⁰ A *cimboa*, pelo seu valor simbólico e patrimonial, recentemente foi alvo de políticas culturais de preservação e recuperação, em Cabo Verde. Em 2006 foi realizado na freguesia de Ribeirão Chiqueiro, um atelier de construção de *cimboa*, orientado pelo octogenário Pedro Mendes Sanches Robalo (conhecido por Nho Manu Mendi) um dos poucos construtores e executantes do instrumento ainda vivos. Há outros construtores referenciados em artigos esparsos na imprensa, como por exemplo Henrique Tavares (Nho Henrique) do Tarrafal, já falecido e Tomás Mendes Cabral (Nho Eugénio) de Chão de Junco, de Mangui. Todavia o instrumento não teve ainda uma reintrodução muito assinalável na produção musical cabo-verdiana. O músico e compositor cabo-verdiano Mário Lúcio é uma das figuras que tem protagonizado este processo, tendo-o utilizado em concertos ao vivo.

ou vários *djembés* – membranofones africanos muito popularizados na Europa, África e Estados Unidos – *violão*⁴¹ e, nas gravações comerciais, toda a panóplia de instrumentos eletrónicos que são utilizados os outros géneros musicais populares cabo-verdianos: sintetizador, caixa de ritmos, baixo elétrico, guitarra elétrica, acordeão, saxofones, *samplers* de computador, entre outros.

A observação da performance do *batuque* permite identificar três componentes essenciais: (a) a componente **sonora** - designada por vezes em crioulo por *zom*⁴², que compreende o acompanhamento rítmico e a dimensão melódica cantada (*boca*); (b) uma componente **coreográfica** – a *dança do torno* ou *da ku torno*⁴³ e; (c) uma componente **poética** ou literária, designada *cantiga*⁴⁴.

A performance do *batuque* é anunciada pelo ritmo percutido em palmas ou na *tchabeta* evidenciando logo de início o resultado polirrítmico da sobreposição de células binárias contra células ternárias em ciclos repetitivos. Logo após a estabilização da regularidade do padrão rítmico percutido a cantadeira principal inicia o solo completando assim o *zom* do *batuque*. Esta marca rítmica que confere identidade ao *batuque*, é desempenhada através da percussão da *tchabeta*.

A *tchabeta* é um idiofone constituído por um “pano” enrolado sobre si próprio formando um rolo que se coloca entre as coxas, posição sentada, e se percute com as palmas das mãos. O pano, ou *pano di tera* (“pano da terra”), é um elemento simbólico e característico da cultura rural de Cabo Verde. Trata-se de um tecido de algodão, fiado em tear manual, com uma base preta e padrões geométricos, complexos, bordados a branco. O pano⁴⁵ é composto por várias tiras de cerca de vinte centímetros de largura por dois metros de comprimento, cosidas paralelamente. Este pano é utilizado - embora na atualidade seja cada vez menos frequente -

⁴¹ Cordofone designado em Portugal também por “guitarra” ou “viola”.

⁴² Em português: “som”

⁴³ Literalmente “dar com o torno”. Torno, neste sentido, refere-se aos movimentos do tronco

⁴⁴ Os termos “som” e “cantiga”, são utilizados em certas tradições musicais portuguesas ou de forte influência portuguesa, como são os casos, por exemplo, da música de tradição oral rural no Douro Litoral, no Minho e na Madeira. Naquele arquipélago, igualmente de colonização original portuguesa, a palavra “cantiga” tem exatamente o mesmo sentido de quadra de letra cantada. “Som”, por seu turno, é um padrão melódico (vocal ou instrumental) que, quando cantado, serve de base para improvisações. Informação prestada por Eduardo Caldeira, de Porto da Cruz, Machico, Madeira, durante o trabalho de campo que ali desenvolvi na década de 1990.

⁴⁵ A indústria do pano foi, outrora, extremamente importante na região do golfo da Guiné. Era usado como moeda de troca de mercadorias, tendo o valor de dinheiro, tal como demonstra Carreira (1968) que tece a história e o uso socioeconómico desse produto.

simultaneamente como vestuário e como adereço funcional. Sobre os ombros proporciona agasalho; apertado em torno da cintura ajuda à fixação da saia; e é também utilizado para fazer o transporte dos filhos pequenos às costas. No *batuque* tem uma importância fundamental, já que serve para ser percutido, e também é usado na *dança do torno*. Nessa circunstância é amarrado fortemente em volta das ancas, proporcionando um estímulo físico indispensável para a realização dos movimentos das próprias ancas e do resto do corpo. É nesta função, circunscrita à performance do *batuque*, que o *pano di tera* se transforma em *tchabeta*.

Na atualidade, e no contexto dos grupos formalmente organizados, a *tchabeta* é frequentemente costurada de raiz, e recorre a outros materiais para ser confeccionada. A sua forma mais comum é a de uma almofada de napa ou pano forte, com formas variadas mas aproximadas às de um pano enrolado – tentando imitar o *pano di tera* - que é enchida com pedaços de tecido e cosida em toda a volta. Em situações informais de performance de *batuque*, as mulheres podem construir formas improvisadas de *tchabeta*. Uma das mais frequentes é a de um pano ou peça de roupa envolta por um saco de plástico, permitindo amplificar o som quando percutido.



Fotografia 8 – A *tchabeta* a ser percutida pelas mulheres do grupo de *batuque* da Cidade Velha. Cidade Velha, Santiago. Cabo Verde. (Fotografia: Jorge Torres.)

A parte cantada da componente sonora é realizada em alternância entre a solista e o coro enquanto é acompanhada por percussão de estrutura polirítmica na *tchabeta* por todas as mulheres. A designação *zom* refere-se essencialmente a uma estrutura melódica usada para suportar o canto e que pode ter utilização em ciclo repetitivo. A componente coreográfica que utiliza o *zom* para se estruturar realiza-se a solo ou em pequenos grupos de bailarinas. Decorre no centro da roda ou à frente do grupo de *batuque* quando este se dispõe em linha ou meia lua. A designação *da ku torno* refere-se ao aspeto central da dança em que as mulheres efetuam movimentos extremamente rápidos com as zonas pélvica e ventral bem como as nádegas, sendo a palavra “torno” referente a essa zona do corpo. Geralmente a *dança do torno* tem lugar na segunda parte da cantiga de *batuque*, designada por *rabira*. Na altura em que se dá início à *dança do torno*, as executantes do *batuque* gritam a palavra *rabira* ou a expressão “tá rabira” e que significa “dar a volta”. O sentido desta instrução, dada pela cantadeira solista ou pela dançarina, é alterar a configuração musical do padrão rítmico-melódico que está a ser desempenhado, tornando-o mais rápido ou mais intenso.



Fotografia 9 – *Dança do torno* no centro da roda do grupo de *batuque* da Cidade Velha. 30 de janeiro de 1998. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia Jorge Torres.)

Finalmente a componente poética patenteia-se no texto cantado pela solista a que o coro responde. A designação *cantiga*, que suporta esta componente, tem dois significados paralelos. Por um lado pode designar as palavras ou o texto cantado designado genericamente por *letra*, por outro pode significar uma composição de *batuque* no seu todo – letra, *zom* e dança. *Cantiga de batuque* refere-se, portanto, a uma peça de repertório de *batuque* considerada na sua globalidade. A *cantiga* inclui textos canónicos mas, a solista tem liberdade para construir textos improvisados que articulam com textos fixos, estes sempre associados ao refrão. Para isso recorre frequentemente a metáforas e imagens ambíguas com o intuito de exprimir aspetos do saber popular ou dirigir louvores ou críticas aos presentes e ausentes. Hurley-Glowa caracteriza desta forma as letras de *batuque*:

(...) batuko song texts comment on social life using village-specific language; even people from nearby communities may not understand the veiled references. The songs may be ironic, humorous, or allegorical — they are most often about sex and the problems associated with it: infidelities, pregnancies, and contested paternity, but the songs may also expose an abuse of power or make fun of someone who has become high and mighty. In sum, both batuko and funana are used to express social dissatisfaction (2005:8).

Na sua caracterização, Hurley Glowa coloca ênfase na dimensão de expressão da insatisfação social o que, na minha opinião, configura uma redução da abrangência temática e interventiva que o *batuque* tem, nomeadamente no contexto da sua performance em Portugal e em Cabo Verde. São exemplo de outras temáticas impressas no *batuque* as mensagens de cidadania, regras morais e éticas, narrativas noticiosas, narrativas descritivas de acontecimentos do quotidiano, exaltação de valores de respeito pelo bem comum, entre outros. De resto as letras que esta tese disponibiliza em anexo exemplificam bem a largura do espectro temático que as batucadeiras exploram.

A literatura sobre o *batuque* associa a sua prática apenas à ilha de Santiago, a única do arquipélago onde hoje é desempenhado e onde existem grupos formalmente organizados (Barbosa 2008, Cardoso 1933, Castro Ribeiro 2010, Gonçalves 2006, Hurley-Glowa 1997 e 2005, Lima da Cruz 1981, Lopes 1949). Existem, no entanto referências históricas, a práticas semelhantes na ilha de S. Nicolau e no Fogo (Lopes 1949:43). Todavia, a documentação histórica demonstra, como veremos mais adiante, que o contexto social que proporcionou o desenvolvimento do *batuque*, a partir do século XVIII, era o do campesinato do interior de

Santiago, onde os homens livres, pretos – designados por *vadios*⁴⁶ – praticavam uma agricultura essencialmente de subsistência.

No panorama da música cabo-verdiana o *batuque* é classificado pelos autores atrás referidos a par da *coladera*, do *funaná*, da *morna*, entre outros, como um género da música popular. Contudo, o *batuque* é também classificado pelos performers ou ouvintes num domínio à parte da “música”. Por um lado o uso da expressão “música” remete para um território de usos sociais que os cabo-verdianos associam à dança em articulação com o canto e acompanhamentos instrumentais. Ora este critério - o da existência de acompanhamentos instrumentais - coloca de parte muitas práticas de *batuque*, simplesmente porque ocorrem sem a utilização de instrumentos musicais convencionais. Por outro lado, embora o *batuque* incorpore a *dança do torno*, ela define, para as mulheres de Santiago, uma forma de expressão individual diferente das danças sociais como a *morna*, a *coladeira*, ou o *funaná*⁴⁷. Por essa razão, define também um território que não se interceta com o das outras “danças” suportadas por “música” distanciando-se desta forma do universo da música popular. Finalmente, o alcance do *batuque* ultrapassa a performance musical e coreográfica, quando é desempenhado em circunstâncias rituais e simbólicas, como é o caso das festas de casamento ou dos cerimoniais da *tabanca*⁴⁸.

Mais do que o *batuque* adequar-se ao conceito de “música”, para muitos cabo-verdianos, é este conceito que não se adequa ao *batuque*. A “música”, tal como me referiram muitos cabo-verdianos, parece estar ligada às práticas que são representadas pela indústria musical contemporânea, estruturadas em agrupamentos instrumentais e cantores, envolvendo técnicas musicais sofisticadas e aparelhagem de som, em eventos como os festivais. Ora, até ao início da década de 2000, o *batuque* não tinha lugar neste tipo de contextos e não constituía um conteúdo elegível para os produtos da indústria da música. Tendo em conta o lugar que o *batuque* veio a adquirir no domínio da música popular, a partir da ação de divulgação dos músicos santiaguenses Orlando Pantera⁴⁹, Kim Alves, Princezito, entre outros, a discussão sobre classificação do *batuque* no âmbito do conceito de música, está agora em aberto.

⁴⁶ O modo como esta designação se construiu historicamente está explicada atrás no sub-capítulo 2.1. Em crioulo a designação *vadios* transformou-se em *badius*.

⁴⁷ E também outros géneros como o *zouk*, o *raggae*, a *quizomba*, o *rap*, o *hip-hop*, o *cabo-zouk* ou *zouk-love*.

⁴⁸ As *tabancas* são confrarias de base religiosa, de carácter assistencial social, que promovem anualmente festejos e cortejos rituais. O *batuque* está presente nos momentos de preparação dos alimentos nas noites que antecedem os festejos que promovem.

⁴⁹ Orlando Pantera (1967-2001) foi um músico e compositor cabo-verdiano que influenciou vários músicos da cidade da Praia, nos últimos anos da década de 1990-2000, como por exemplo Kim Alves e Princezito. A música

3.2. Análise musical do *batuque*

No âmbito dos estudos etnomusicológicos a análise das estruturas musicais de um dado género musical tem-se revelado de grande significado não como um fim em si mas para a descrição e interpretação de processos subjacentes à própria música. Este tipo de procedimento foi usado, por exemplo, em trabalhos de John Blacking (1973), Steven Feld (1990) ou Anthony Seeger (1987), denunciando a influência do pensamento estruturalista de que o antropólogo Claude Lévi-Strauss constitui a principal referência. De facto, em boa parte aquilo que justificou a análise musical nos trabalhos destes autores foi o esclarecimento das estruturas básicas que organizam a componente sonora da música, a sua implicação nas estruturas cognitivas humanas e na organização do processo criativo. Uma parte da crítica a este “estruturalismo paradigmático”, como lhe chama Ruth Stone (2008:93), aponta o isolamento das unidades lógicas analisadas em relação ao seu contexto cultural. Parte do princípio que “as pessoas partilham estruturas mentais e o contexto cultural torna-se menos importante” (*ibid*). Atendendo a esta crítica poderíamos questionar **como e porquê** fazer a análise do som, das narrativas e das imagens do *batuque*, nesta tese.

A análise musical do ponto de vista “estrutural” teve um grande desenvolvimento no domínio da teoria da música erudita ocidental sobretudo através do trabalho do musicólogo e teórico alemão Heinrich Schenker (1868–1935) que, de algum modo, tal como Lévi-Strauss, identifica num processo de abstração da música, diversos níveis de estruturas: as estruturas profundas e as estruturas superficiais. Não obstante, esta metodologia de análise foi também transposta para a pesquisa etnomusicológica com interessantíssimos resultados. O próprio exemplo de Steven Feld estabelecendo uma ligação entre o mito e o sistema musical, no sentido lato, forneceu aos etnomusicólogos uma perspetiva que ultrapassa o som da música e relaciona-a com os sistemas culturais e sociais em que ela se inscreve. O etnomusicólogo nigeriano Lazarus Ekwueme aplicou também as teorias de Schenker na análise do ritmo na música africana⁵⁰, procurando demonstrar que

de Pantera incorpora vários aspetos estilísticos e formais que o músico havia aprendido através do contacto prolongado com músicos idosos do interior da ilha de Santiago.

⁵⁰ A designação “música africana” inclui uma enorme variedade de estilos e géneros que nem sempre apresentam características comuns que os possam identificar e relacionar entre si. Agawu (1995) nota bem que este conceito foi cunhado tendo por trás uma ideologia básica de afirmação da diferença entre “África” e o “Ocidente”. O continente africano apresenta enormes contrastes culturais com consequências óbvias sobre a variedade musical, o que torna a delimitação de características comuns numa tarefa extremamente difícil. Não obstante, ao longo da

(...) form is merely rhythm in the long span, and that the rhythm of African music is built on three distinguishable structural levels. The background material is a skeleton of the structure which gives us the form of the music often reduceable to the antiphonal 'call and response' or 'call and refrain' pattern; the middle-ground contains rhythm motifs such as the standard patterns and other delimiters on which the music is based, while decorative motifs such as are employed by the master drummer are merely foreground material which do not significantly affect the structure of music (Ekwueme 1976:34 cit. em Wachsmann 1980:146).

Johnatan Stock, etnomusicólogo inglês, apontando os exemplos de Blacking e de Ekwueme, defende que a análise redutiva do tipo shenkeriano é uma ferramenta muito interessante para o trabalho etnomusicológico sobre repertórios repetitivos, em forma de variação ou baseados em melodias comuns (1993:235). Além disso Stock advoga também que as estruturas profundas são musicalmente coerentes e, até certo ponto, perceptíveis pelos ouvintes e pelos músicos, quer exista ou não uma teoria musical formalmente expressa. No que respeita à construção de melodias, ou progressão melódica, refere Stock, a redução de alturas (“pitches”) ajuda também a identificar a estrutura básica peculiar a cada tipo de música e conclui:

Although the creation of musical structures may not universally involve the opposition of different pitch levels, with motion towards one perceived as inherently stable or terminal, this does appear to be a feature of a great deal of music-making worldwide. The pitch levels that are opposed may differ from one musical culture or style to another; indeed, the selection of pitches endowed with structural significance may be a critical factor in defining a musical mode. On the other hand, similar pitch oppositions may be evoked from one style to another (Stock 1993:236).

No caso do *batuque* a análise das estruturas que proponho alarga-se do domínio exclusivamente sonoro para abranger igualmente as narrativas das letras ou dos textos cantados. Por isso defino assim a questão central que está por trás desta análise: como é que o som organizado em música e as narrativas a ele associadas dão forma às ideias que suportam a sua prática (teoria musical) e aos movimentos da dança que encerram a expressão pessoal da relação com o *batuque*? E porquê?

Vários processos associados ao *batuque*, como por exemplo o ensino e aprendizagem, a identificação simbólica do género do ponto de vista social e histórico, a performance em concertos públicos e eventos culturais, a gravação para fins de edição comercial, a utilização

história da etnomusicologia, foram produzidos diversos trabalhos que procuraram contribuir e estabelecer bases para uma grande síntese sobre as características da “música africana”. Começaram por ser sobretudo perspectivas de académicos e estudiosos ocidentais (como por exemplo Alan M. Jones, Klaus Wachsmann, Alan Merriam, John Blacking, Gilbert Rouget, entre outros) a que vieram juntar-se mais tarde académicos de origem africana com formação no ocidente (como por exemplo Hugh Tracey, Kwabena Nketia, Lazarus Ekwueme e Kofi Agawu). A criação de programas académicos de etnomusicologia nas universidades de vários países africanos, tem vindo a questionar este paradigma e a contribuir para o desenhar de uma nova epistemologia associada ao estudo da música em África.

na animação turística, entre outros aspetos, podem ser explicados através dos seus princípios de organização musical. É precisamente aqui, nas estruturas que organizam o som, a palavra e os gestos, que podemos com maior objetividade discernir características, encontrar recorrências, apontar exceções e interpretar as atribuições simbólicas que o *batuque* contém.

Para a construção desta análise foi utilizada a documentação musical e videográfica coletada desde 1992, em Portugal e em Cabo Verde, assim como diversos cadernos de notas de campo com observações e reflexões. As conversas e o convívio com os elementos dos grupos de *batuque* foram, obviamente, também fontes importantíssimas de informação e igualmente alimento de reflexão. Além disso constituíram fontes privilegiadas para esta análise as edições discográficas e videográficas comerciais disponíveis que tive oportunidade de consultar. Esta possibilidade veio ajudar a clarificar e a questionar muitas suposições que tinha sobre as características do *batuque*. Muitos aspetos da prática deste género, tidos por cristalizados (o acompanhamento rítmico de percussão e a instrumentação, por exemplo) com que tive contacto pela primeira vez em 1992, quer em Portugal quer em Cabo Verde, sofreram dinâmicas de transformação num processo sintonizado com os princípios de “mudança musical”, no sentido atribuído por John Blacking⁵¹ (1977:2; 1995:148).

3.2.1 *Tipologia das letras e textos cantados no batuque*

O *batuque* constitui um género performativo que expressa e veicula importantes mensagens, simbólicas ou explícitas, de grande significado social e cultural. A partir das histórias e sentenças a que se associam essas mensagens, deduzem-se regras morais, normas de comportamento individual e social, e juízos de valor sobre atitudes e pessoas. É por isso que o *batuque* se estrutura, antes de mais, num “texto cantado” em crioulo. Este texto pode ser organizado de diferentes formas o que me permite considerá-lo, por vezes, “letra” e outras vezes apenas “texto cantado”⁵². Em muitos casos o texto cantado não tem forma fixa, veiculando as ideias e as palavras organizadas em frases sem ordem pré-definida e sem autonomia do ponto de vista literário. As frases cantadas podem não surgir sempre na mesma

⁵¹ O conceito de "musical change" discutido por John Blacking refere-se a "significant changes that are peculiar to musical systems, and not simply the musical consequences of social, political, economic or other changes (1977:2)."

⁵² Entendo esta distinção sobretudo a partir da noção que uma letra possui um recorte poético elaborado e, mais do que isso, é concebida para servir uma música em forma cantada.

ordem, podem repetir-se, mudar apenas algumas palavras ou nomes, enfim, podem reconfigurar-se permanentemente. Além disso, o texto cantado pode apoiar-se em vocalizações sem palavras e contribui, nessa altura, para dar forma à melodia. Noutros casos o texto cantado adquire uma forma cristalizada, fixa e estruturada em estrofes, com ou sem refrão, que sempre se repete em cada performance. O texto, nestas circunstâncias torna-se autónomo do ponto de vista literário e configura-se numa estrutura do tipo “letra”, tal como é concebida no domínio da “popular music” ou mesmo da música erudita. Este é o argumento que torna admissível falar-se diferenciadamente de “texto cantado” ou de “letra” no caso das *cantigas de batuque*.

Embora as letras e os textos cantados de *batuque* tenham às vezes 3 ou 4 palavras, na relação com a performance podem formar muitas variantes na sua estrutura. Como mostro mais à frente as *cantigas de batuque* estruturam-se em duas partes: *cantiga* e *rabira* - contudo a letra surge quase sempre na totalidade durante a primeira parte, a *cantiga*. A segunda parte geralmente apenas utiliza as frases já cantadas na primeira parte e não apresenta palavras novas, ou, quando o faz, reforça a semântica inicial.

Não obstante o grande número de variantes, é possível encontrar três tipos principais quanto à organização das letras em refrão e estrofes. Designa-se a composição literária do *batuque* por “*cantiga*”, ou seja, uma peça individual, com princípio, meio e fim, caracterizada por uma unidade de letra e música, independentemente da sua forma. Contudo o termo “cantiga” também é usado pelas batucadeiras para designar apenas uma estrofe ou o refrão, ou seja, uma secção da *cantiga de batuque*. Em todos os casos existe uma alternância entre um(a) solista e um coro – de acordo com o princípio “pergunta e resposta (“call-and-response”, como é designado na literatura etnomusicológica por Nketia (1974) e Kubik (2010), por exemplo) – em que o coro pode manter um refrão fixo mais ou menos longo e a(o) solista vai cantando as estrofes. Um dos apêndices desta tese apresenta diversas transcrições de letras e alguns esquemas das três tipologias das cantigas.

A partir da minha análise, proponho uma classificação que se baseia em três tipos⁵³: A, B e C. No primeiro tipo de letras (TIPO A – **refrão fixo e estrofes diferenciadas**) existe um refrão fixo que alterna com uma ou várias estrofes diferentes, com a mesma base musical. A *cantadeira* solista⁵⁴ não apresenta variações na performance de umas ocasiões para outras e a letra é passível de ser escrita ou decorada. O refrão é, regra geral, a primeira das estrofes. Em alguns casos há apenas uma estrofe que se repete sempre. Num segundo tipo (TIPO B – **sem refrão e estrofes improvisadas**) não existe refrão e o coro nas suas intervenções em alternância com a (o) solista, repete sempre a estrofe acabada de cantar. Finalmente no terceiro tipo (TIPO C **com ou sem refrão e estrofes improvisadas**) a letra cantada pela solista apresenta-se quase toda improvisada no momento da performance embora possa organizar-se em torno de certas estrofes fixas que funcionam como âncoras. Neste tipo varia o conteúdo das letras cantado de estrofe para estrofe, podendo ou não manter-se um refrão fixo. Numa mesma *cantiga*, contudo, podem coexistir, em diferentes partes, mais do que um tipo de letras. Este tipo (TIPO C) inclui também a variante designada por *finaçom*, em que o acompanhamento sonoro do canto é distinto. A *finaçom* é um longo discurso entoado pela(o) solista, num estilo quase recitado, acompanhado por percussão (em palmas, geralmente) em que o refrão pode ou não ser omitido. O discurso está recheado de referências a pessoas, histórias, juízos de valor sociais, culturais e, frequentemente, religiosos.

Independentemente da fixação dos textos das cantigas é habitual as cantadeiras realizarem pequenas variantes de entoação e de encadeamento das palavras, nas sucessivas repetições do texto, criando assim variedade. Hurly-Glowa nota “a good batuko leader will subtly change the melody, text, and rhythm that she sings during the repetitions to keep the song exciting as it continues” (1997:123).

Em seguida apresento exemplos destes três tipos de cantigas. Como exemplo do primeiro tipo (TIPO A), na cantiga, *Mininu nobu na mo*, do grupo Finka-Pé, há apenas uma estrofe, que

⁵³ Estas três tipologias de letras encontram-se noutros géneros musicais da música popular. Na visão das batucadeiras existe mesmo um paralelo formal e semântico entre o batuque e o rap. Não só as letras podem ser improvisadas – tal como na variante “freestyle” do rap – como o conteúdo literário pode ser fortemente contestatário. Na realidade a improvisação, seja literária ou musical, é também um processo de composição que se socorre frequentemente de técnicas pessoais e artifícios criativos que permitem estender temporalmente o discurso e a duração da música.

⁵⁴ Nos contextos de *batuque* em que há apenas uma voz solista, esta designa-se por *cantadeira*. Ocorre com alguma frequência a performance dos solos vocais das *cantigas* serem feitos por duas ou três vozes em simultâneo ou ainda em alternância por várias solistas, que podem até incluir vozes masculinas.

também é refrão, e se repete continuamente. Os caracteres em **negrito** indicam as respostas do coro, e os caracteres normais a intervenção da cantadeira solista⁵⁵:

⁵⁵ Esta forma de codificação da transcrição será usada nos exemplos subsequentes.

Crioulo	Português
<i>Oia ia oia ia oia oia ia hum mi ku nha mininu nobu na mó</i>	Oia ia ia oia ia oia ia hum eu com o meu filho no colo
<i>Oia ia oia ia oia oia ia hum mi ku nha mininu nobu na mó</i>	Oia ia ia oia ia oia ia hum eu com o meu filho no colo

$\text{♩} = \text{c. } 120 \text{ a c. } 160$

Cantadeira

Coro

Tchabeta

oh - ia - ia oh - ia - ia oh - ia - ia oh -

ia oh _____ mi ku nha mi - ni-no no-bo na mó

oh - ia - ia oh -

ia - ia oh - ia - ia oh - ia hum _____ mi ku nha mi - ni-no no-bo na oh

Transcrição Musical 1 - Transcrição da melodia de “minino nobo na mó” cantada pela solista, respondida pelo coro, com acompanhamento rítmico da *tchabeta*. Fonte: Gravação de campo do grupo Finka-Pé, Lisboa, Estufa Fria, novembro de 1993.

Para ilustrar o segundo tipo (TIPO B), em que a cantiga não tem um refrão fixo embora tenha uma frase fixa, transcrevo o exemplo *Nós ké grupu di Buraca*:

Crioulo	Português
<i>Oia oia oia, oia nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oai oia, oia nós somos o grupo de Buraca
<i>Oia oia oia, oia nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oai oia, oia somos grupo de Buraca
<i>Oia oia oia oia, oia ó dinheru ma mi nca tene, nós ké grupu di buraka</i>	Oia oia oia oia, oia ó dinheiro eu não tenho, somos grupo de Buraca
<i>Oia oia oia oia, oia ó dinheru ma mi nka tene, nós ké grupu di buraka</i>	Oia oia oia oia, oia ó dinheiro eu não tenho, somos grupo de Buraca
<i>Oia oiam oiam oiam, oiaia óh Cova da mora , nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oiam oiam oiam, oiaia ó Cova da Moura, somos grupo de Buraca
<i>Oia oiam oiam oiam, oiaia óh Cova da mora , nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oiam oiam oiam, oiaia ó Cova da Moura, somos grupo de Buraca
<i>Oia oiam oiam oiam, oiaia óh mudjeres, oia mudjeres nós ké grupu di buraka</i>	Oia oiam oiam oiam, oiaia ó mulheres, oia mulheres somos grupo de Buraca
<i>Oia oiam oiam oiam, oiaia óh mudjeres, oia mudjeres n's ké grupo di buraka</i>	Oia oiam oiam oiam, oiaia ó mulheres, oia mulheres somos grupo de Buraca
<i>Oia oia oiam oiaia óh juventudi, nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oia oiam oiaia ó juventude, somos grupo de Buraca
<i>Oia oia oiam oiaia óh juventudi, nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oia oiam oiaia ó juventude, somos grupo de Buraca
<i>Oia oia oiam oia oiam, inda nka bai buraka, nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oia oiam oia oiam, ainda não fui a Buraca, somos grupo de Buraca
<i>Oia oia oiam oia oiam, inda nka bai buraka, nós ké grupu di buraka mé</i>	Oia oia oiam oia oiam, ainda não fui a Buraca, somos grupo de Buraca

Fonte: Gravação de campo do grupo de batuque Finka-Pé, outubro de 2008. Aveiro, Portugal

♩ = c. 120 a c. 160

Voz

oi - ia o - o - o - ia o - ia o - o - o - ia - a

Tchabeta

o - ia o - o - o - ua - a nos ke gru-po di bu - ra - ka

Transcrição Musical 2 - “Nos ke grupo di Buraka”: melodia cantada e acompanhamento rítmico da *tchabeta*. Fonte: Gravação de campo do grupo de batuque Finka-Pé, outubro de 2008. Aveiro, Portugal

Como representativa do terceiro tipo de cantigas (TIPO C), em que a letra é quase toda improvisada no momento da performance, transcrevo o exemplo “Bolama” composto pelo cantor Antóni Denti D’Oro:

Crioulo	Português
<p><i>Oh Bolama, eh Bolmana, eh Bolama holandesa</i> <i>O Bolama si-m ba Guiné pa-m bai Bissau,</i> <i>arrebenta Bolama</i> <i>O nha mai, oh Afonso, Afonso bu rebenta</i> <i>Bolama</i> <i>Si-m tchom Ano Nobo, el qui bem, N ca fazê</i> <i>nada, deta note, N ca dormi, e si-m odja</i> <i>Bolama</i> <i>Ó Atónio Jorzi, Ó Jorzi Carvalho, Ó Jorzi</i> <i>Ribeiro, Bolama</i> <i>Ó Bolama, si-m odja Toda co Betinho, a mi m-</i> <i>odja Bolama</i> <i>Ah quase qué di bebe nu rebenta Bolama</i></p> <p><i>O si-m bá Guiné, si-m ba Bissau N rebenta</i> <i>Bolama</i> <i>Oh Pitchiu, que qui bu fazê bu fidjo, que bu</i> <i>fazê, bu rrebenta Bolama</i> <i>Oh Mário Suaris, Mário Suaris, manda-l</i> <i>mantenba arrebenta Bolama</i></p> <p><i>O nhã mãi si-m ba Buraca, nós e qui-m odja</i> <i>Bolama</i> <i>Oh m ta bai Porto, N ta bai norte, N ta bai</i></p>	<p><i>Ó Bolama, eh Bolmana, eh Bolama holandesa</i> <i>Ó Bolama se eu for para a Guiné se eu for para</i> <i>Bissau, arrebenta Bolama</i> <i>Ó minha mãe, oh Afonso, Afonso tu reventas</i> <i>Bolama</i> <i>Se eu chamar Ano Nobo, ele virá, eu não faço</i> <i>nada, deito-me à noite, eu não durmo se vejo</i> <i>Bolama</i> <i>Ó António Jorge, Ó Jorge Carvalho, Ó Jorge</i> <i>Ribeiro, Bolama</i> <i>Ó Bolama, se eu olho para a Toda e o Betinho,</i> <i>eu vejo Bolama</i> <i>Ah já quase que está grávida, nós arrebrandamos</i> <i>Bolama</i> <i>Ó se eu for para a Guiné se eu for para Bissau,</i> <i>arrebenta Bolama</i> <i>Oh Pitchiu, que é que fazê, filho, que estás a</i> <i>fazer, tu reventas Bolama</i> <i>Oh Mário Soares, Mário soares, mando</i> <i>cumprimentos, arrebenta Bolama</i> <i>Ó Bolama,</i> <i>Ó minha mãe, se eu for à Buraca, nós é que</i> <i>vemos Bolama</i> <i>O vou ao Porto, vou para o norte, vou ao Porto,</i></p>

<p><i>Porto, m-odja Bolama</i> <i>Ai oh Benfica, finca-pé, finca-pé bô bu odja Bolama, Benfica</i> <i>Ai o Porto, Oh Porto, nhô é qui ta mata-nu rebenta Bolama, Porto</i> <i>A mi qu'e Ntoni Denti D'oro, o nha mãe, salom di Benfica nu rebenta Bolama</i> <i>Oh nha mãe, si es chama esses guentis na Buraca, Oh Senhora Livi, rebenta Bolama</i> <i>Eh mudjeris di Buraca, a mantenha dja bai, nhô Mário suaris nbo odja Bolama</i> <i>Ma-m tá na Cabo Verde na mundo manda busca Ntoni nbo rebenta Bolama, dja-m bai</i> <i>Arriba San Domingu, riba tchão di San Domingu, rebenta Bolama</i> <i>Ma-m ta bai Ngola baxo, N ta bai San Tomé, mocinhu oh na mundi e que rebenta Bolama</i> <i>Oh ai Bolama dja-m odja um figueirinha nu rebenta Bolama</i> <i>Oh nbo Jorxi, preto co branco ajuntá, preto cum branco adjunta, o Jorxi</i> <i>Or qui nhôs tchega Portugal, flá mantenha, fla qui Ntonim e sta bedjo ma ca more ainda</i></p> <p><i>Jorxi prumero, Jorxi sugundo, me rebenta Bolama</i> <i>O Jorxi tercero, bu rebenta Bolama</i> <i>O primeiro Jorxi mi-m rebenta Bolama</i> <i>E a cachucha mão na coxa Bolama</i> <i>(...)</i> <i>Ó Bolama,</i></p>	<p><i>vejo Bolama</i> <i>Ai ó Benfica, Finca-Pé, tu vez Bolama, Benfica</i></p> <p><i>Ai ó Porto, tu estás a dar cabo de nós, rebenta Bolama, Porto</i> <i>Eu sou António Denti D'ouro, o minha mãe, no salão do Benfica, nós rebentamos Bolama</i> <i>O minha mãe, se chamarem estas pessoas para a Buraca, Oh senhora Lieve, rebenta Bolama</i> <i>Eh mulheres da Buraca, aqui vão cumprimentos, senhor Mário Soares, olha para Bolama</i> <i>Eu estou em Cabo Verde e no mundo, mandem buscar António e rebentam Bolama</i> <i>Viva São Domingos, viva a terra de São Domingos, rebenta Bolama</i> <i>Eu vou por Angola abaixo, eu vou a São Tomé, meninas, e no mundo arreberto Bolama</i></p> <p><i>O ai Bolama, vejo uma figueirinha, nós rebentamos Bolama</i> <i>Ó Senhor Jorge, junta os pretos com os brancos, ó Jorge</i> <i>Quando chegares a Portugal, manda cumprimentos, diz que Antonim, ele está velho mais não morreu ainda</i> <i>Jorge primeiro, Jorge segundo, eu rebento Bolama</i></p> <p><i>Ó Jorge terceiro, tu rebentas Bolama</i> <i>Ó primeiro Jorge, eu rebento Bolama</i> <i>E a cachucha mão na coxa.</i> <i>(...)</i> <i>Ó Bolama</i></p>
---	---

Fonte: Gravação de campo do grupo de Antoni Denti D'oro. fevereiro de 1998. S. Domingos, Santiago, Cabo Verde

Os três tipos de cantigas coexistem nos mesmos contextos de performance. Porém, enquanto o primeiro e o segundo assentam em estereótipos performativos pré-definidos, o terceiro tipo (TIPO C) depende da experiência pessoal da(o) solista e da maior ou menor interação que consegue estabelecer com o contexto da performance. Por essa razão, o TIPO A adequa-se muito aos grupos que envolvem jovens com pouca prática porque é o mais fácil de aprender e de performar.

As cantigas com letra improvisada são muito menos frequentes nas atuações dos grupos observados em Portugal. Observei-o em certas performances de carácter familiar ou

doméstico, em alguns ensaios dos grupos Finka-Pé e Netas de Bibinha Cabral e raramente em atuações públicas. Nas atuações ocorrem mais frequentemente próximo do final da atuação, sobretudo quando a atmosfera entre os músicos e o público é de intensa excitação.

3.2.2 *Forma do batuque*

Do ponto de vista da forma musical, o *batuque* apresenta duas partes: a *cantiga* e a *rabira*⁵⁶. Esta forma simples do tipo AB corresponde a duas secções em que a melodia e a coreografia são distintas. Na primeira secção as frases cantadas – sejam estrofes ou refrãos – formam unidades relativamente longas que se reduzem bastante em duração na segunda secção. A alternância entre as intervenções da(o) solista e do coro é, assim, muito mais rápida na segunda secção do que na primeira. A interjeição “rabira!” é utilizada pela(o) cantora solista para sinalizar ao coro e à(s) dançarina(s) a transição da primeira para a segunda secção. Por vezes existe uma secção intermédia entre as partes A e B, gerida pela(o) solista, em que as estrofes da *cantiga* são parcialmente reduzidas. Anuncia-se assim ao coro e às dançarinas que está próximo o início da segunda parte. E é depois da interjeição “rabira!” que a música se concentra numa alternância intensa entre solista e coro.

As letras da parte designada por *rabira*, são repetições da letra da primeira parte, designada *cantiga*. Diferentes cantigas apresentam variantes mais elaboradas desta forma simples, que podem incluir o retomar da *cantiga* após uma parte de *rabira* ou mesmo a colagem de duas *cantigas* diferentes uma a seguir à outra.

O ritmo percutido como acompanhamento sonoro e organizador da métrica obedece, genericamente, a um mesmo padrão global nas duas partes, embora com intensidades, pulsações e variantes bastantes diferentes entre si. Analisemos então os elementos presentes em cada parte:

Na *cantiga* o texto corresponde à entoação de várias linhas de letra que pode ter, como vimos, uma organização em estrofes, eventualmente com paralelismo semântico, e alternadas com

⁵⁶ Hurly-Glowa (1997:125) utiliza o termo “*rapica*”, tal como o registou junto dos seus interlocutores em Cabo Verde. Na realidade muitos dos termos énicos do *batuque* não são consensuais. Neste caso as duas palavras (e os verbos respetivos, “*rapicar*” – repicar, redobrar, acelerar; e “*rabirar*” – revirar, dar a volta, tornar) estão relacionadas com aquela parte da *cantiga*. Contudo, prefiro utilizar “*rabira*” já que foi este o termo que ouvi mais vezes às minhas interlocutoras. Pela mesma razão utilizo o termo “*rapica*” para designar uma das variantes rítmicas do acompanhamento percussivo.

um refrão. Na *rabira*, a letra cantada reduz-se a uma frase ou a um pequeno conjunto de palavras derivadas da *cantiga* que formam unidades melódicas repetidas ciclicamente. A alternância entre solista e coro acontece nos dois casos embora na *rabira* seja muito mais rápida. É frequente a utilização de uma estrutura melódica cíclica sobre três ou quatro repetições da frase ou palavras da letra. O exemplo da cantiga de *batuque* “Guentis Bedju” a seguir transcrito ilustra esta tipologia formal:

Crioulo	Português
CANTIGA	
<i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Kuse ki mata guentis bedju?</i> <i>So café ku tabaco</i> <i>Kuze ki mata rapazis nobo?</i> <i>Sapato ponta culimé</i> <i>Rosto pa mar, costa pa terra,</i> <i>Navio na mar, ...na ceu</i> <i>Lencinho na mo, l'agua na odju</i> <i>Ta tchora fidju de Cabo Verde</i> <i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Nhara nobo dja gudja mama</i> <i>Sancaitanu ta buta linha</i> <i>N'pari matchu, N'pari femia</i> <i>N'pari cordon ku liroge</i> <i>N'pari cida ku cibitchi</i> <i>N'pari grandi ku padass</i> <i>Rubera na cambar di sol ka ta badu</i> <i>Rapazinhos nobo na boka fonte,</i> <i>Mosas nobo xerem dja bedjo</i> <i>Nbos kuidadu ku rapazis nobo!</i> <i>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Nha guente N'trabesa porta</i> <i>Ke pam ba pa discoteca</i> <i>Nha grandi flam pam ka bai</i> <i>Pamodi rapazinbo sta intentado...</i> <i>N flal mudjer nha cala boka</i> <i>Nha nobo mi ki ta sabi</i> <i>Pamodi kasamento</i> <i>Ka sta na bedja, ka sta na nobo,</i> <i>Ka sta na branca, ka sta na preta</i> <i>N'bé, N'rabida,</i> <i>N flal nobo di goci sta 'ntentado</i>	<p>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</p> <p>O que é que matou pessoas velhas? Só café e tabaco O que é que mata os rapazes novos? Sapato de ponta “culimé” De frente para o mar, de costas para terra, Navio no mar, ... no céu Lencinho na mão, lágrima no olho A chorar os filhos de Cabo Verde Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</p> <p>“Nhara” novo já “gudja” a mama, São Caetano lança a linha Pari filho homem e pari mulher, Pari cordão e relógio (?) Pari “cida e cibitchi”, Pari filho grande e pari pequeno Não se deve ir à ribeira ao por do sol Rapazinhos novos na boca do poço Meninas novas, “xerém” já velho, Tomem cuidado com os rapazes novos!</p> <p>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</p> <p>Minha gente, saí pela porta Para ir à discoteca A minha mãe e avó disseram-me para não ir Porque os rapazes estão com intenções... Eu disse-lhe, mulher cala a tua boca Da minha virgindade eu é que sei. Porque casamento Não está para quem não tem virgindade nem para quem tem Não está na branca, nem está na preta, Ainda eu disse Que virgem de hoje é desejada</p>

<i>Si bu ka toma xintido</i> <i>Nem ku des bu ka ta tchiga</i>	Se não tens cuidado Nem com dez [virgindades], não chegas [ao casamento].
RABIRA	RABIRA
<i>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya	<i>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya
<i>Ai mosas nobo, mosas nobo, mosas nobo...</i> <i>Ai mosas nobo, mosas nobo,</i> <i>Mosas nobo, xerem dja bedju</i> Bis	<i>Ai moças novas, moças novas, moças novas... Ai</i> <i>moças novas, moças novas,</i> <i>Moças novas xerém já velho...</i> Bis
<i>Ai mosas nobo, mosas nobo, mosas nobo...</i> <i>Ai mosas nobo, mosas nobo,</i> <i>Mosas nobo nhos cuidado ku rapazi nobo</i> Bis	<i>Ai moças novas, moças novas, moças novas... Ai</i> <i>moças novas, moças novas,</i> <i>Moças novas tenham cuidado com os rapazes</i> <i>novos</i> Bis
<i>Si bu ka toma xintidu,</i> nem ku des bu ka ta tchiga	Se não tens cuidado Nem com dez, não chegas
<i>Nem ku des,</i> bu ka ta tchiga	Nem com dez, não chegas

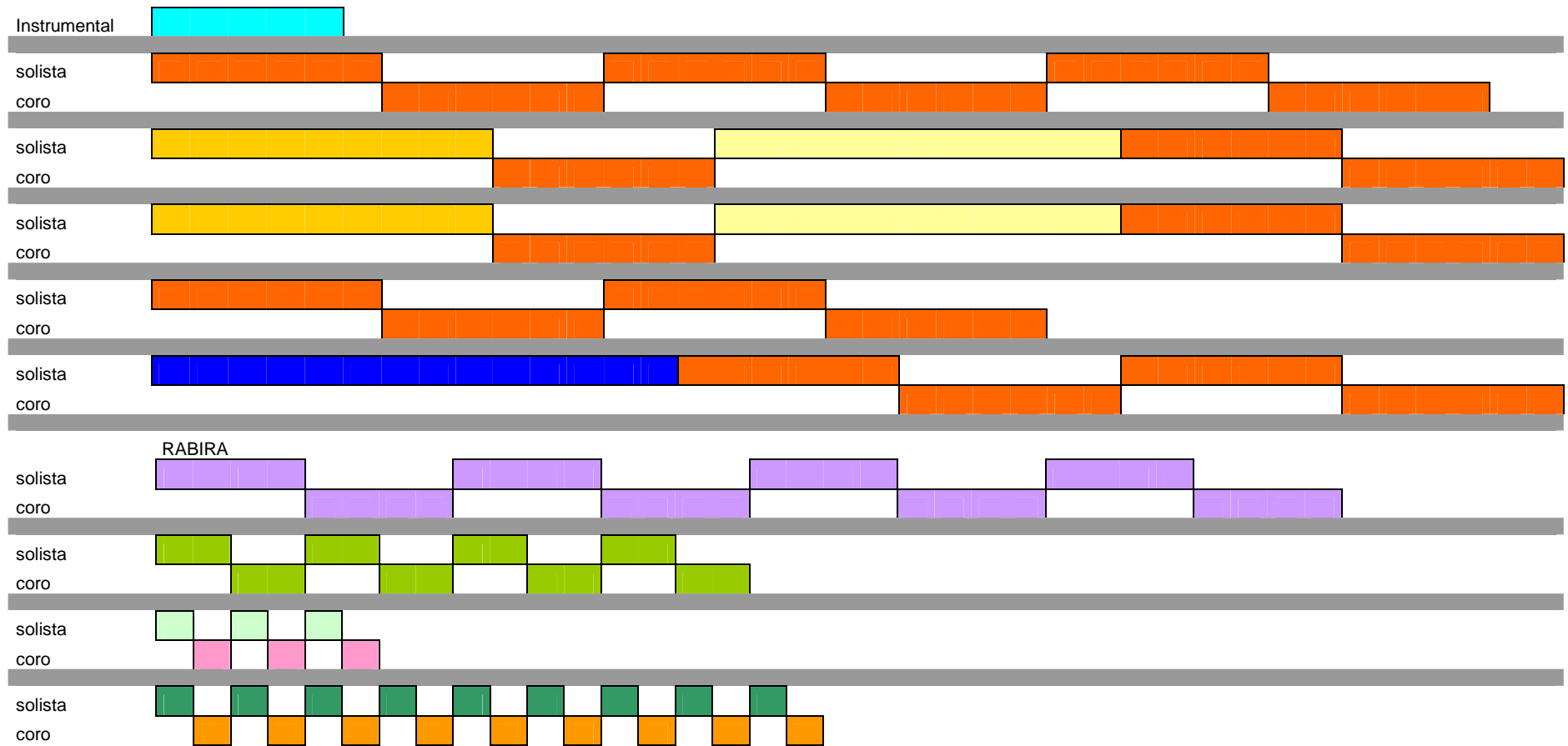
Fonte: CD *Triste stá na Rua* (2006), do grupo Pó di Terra. Composição de Amânido, arranjos de Kim Alves, solistas Catiza e Tchuka.

O esquema de performance desta cantiga, adiante apresentado, permite visualizar as diferentes intervenções da solista e do coro, a sua duração relativa e, através das cores, as estruturas melódicas, harmónicas e instrumentais de cada frase. A cada unidade melódica (e de letra) foi associada uma cor que preenche os vários espaços correspondentes. O seguinte quadro-legenda identifica cada unidade melódica e a respetiva letra.

	Introdução instrumental		ai mossá nobo
	Oya oyaaa		ai mossá nobo
	Kuse ki mata guentis bedju?		si bu ka toma xintidu
	Nhara nobo dja gudja mama		nem ku des bu ka ta tchiga
	Nha guente N'travesá porta		nem ku des
			bu ka ta tchiga

Quadro 6 - Legenda do esquema de performance da cantiga *Guentis Bedju* a partir das variantes da letra

Esquema estrutural da melodia e da performance da cantiga *Guentis Bedju*



Quadro 7 – Esquema estrutural da performance da cantiga *Gentis Bedju*

À *cantiga*, corresponde a melodia da estrofe, exatamente com a mesma duração do refrão, repetida sucessivamente. Neste caso, tanto a solista como o coro fazem a mesma melodia. As eventuais diferenças entre a frase melódica cantada pela solista e pelo coro encontram-se apenas na ornamentação que por vezes a solista faz. No caso desta cantiga o refrão

	Oya oyaaa
--	-----------

é uma unidade melódica móvel que tanto aparece cantado pela solista como respondida pelo coro:

Solista	Oya oyaaa
Coro	Oya oyaaa

Pode também ser cantado pelo coro a seguir a uma estrofe solista:

Solista	Kuse ki mata guentis bedju?
Coro	Oya oyaaa

É utilizado como remate de uma estrofe cantada pela solista, para ser retomado depois pelo coro:

Solista	Nhara nobo dja gudja mama
Solista	Oya oyaaa
Coro	Oya oyaaa

No caso da *rabira*, com a rápida alternância entre coro e solista, deixa de ser possível diferenciar entre estrofe e refrão. Como a letra se reduz apenas a uma linha formada por uma frase de duas ou três palavras repetidas, ocorre uma organização melódica em unidades de várias frases.

Estabelecendo uma hierarquização do elemento constitutivo preponderante em cada uma das secções, à *cantiga* corresponderia uma maior ênfase na letra e na sua mensagem; e à *rabira* corresponderia uma maior ênfase na coreografia e no seu virtuosismo. É na *cantiga* que a cantadeira explora a sua imaginação poética e interpela intencionalmente o grupo e o público, justamente através do ato de improvisar. As referências que são integradas na letra dependem do momento, do contexto e das pessoas presentes. Estas intervenções podem provocar reações do público uma vez que as interpelações da cantadeira são muitas vezes personalizadas e dirigidas a indivíduos presentes. As suas reações podem ser depois integradas na sequência da improvisação. Na *cantiga* a solista é, assim, o centro das atenções quer do grupo, quer do público.

Na *rabira* a atenção volta-se para a(s) dançarina(s). A letra deixou de ser inovada, já que a cantadeira e o coro se concentram, fundamentalmente, numa pequena frase ou conjunto de palavras. A dança – *dança do torno* (*vide supra*) – torna-se o centro da atenção do grupo e do público e configura-se numa coreografia com base no próprio corpo das dançarinas. Esta linguagem corporal individual socorre-se de grande virtuosismo na rapidez de movimentos e na polimetria dos gestos, exige concentração, energia e envolvimento pessoal de quem dança⁵⁷. O acompanhamento melódico, rítmico e textual é fundamental para a performance da dança já que a envolvência sonora e rítmica providenciam à dançarina um estímulo indispensável para a realização dos seus gestos e movimentos coreográficos.

Às secções, *cantiga* e *rabira*, correspondem, portanto, durante a performance, duas atitudes e experiências distintas quer das componentes do grupo, quer do público. Enquanto a *cantiga* define uma performance mais contida em termos de variedade e inovação, a *rabira* pode constituir um momento de intensificação da interação expressiva e emocional da performance que depende quase exclusivamente da capacidade de sintonia que o coro, a solista e o público conseguem estabelecer. A esta sintonia interpessoal corresponde, inevitavelmente, uma consonância coerente das diferentes componentes da *rabira* (som, palavra e gesto), que só assim adquire sentido.

O *batuque* inscreve-se no paradigma dos cantos do tipo *call and response* frequente noutros géneros performativos da “música africana” (Nketia 1974:140, Chernoff 1979:55). O etnomusicólogo John Miller Chernoff comenta assim esta característica performativa:

(...) while certain rhythms may establish a background beat, in almost all African music there is a dominant point of repetition developed from a dominant conversation with a clearly defined alternation, a swinging back and forth from solo to chorus or from solo to an emphatic instrumental reply. Call-and-response, as this kind of arrangement is generally known to ethnomusicologists, is a major characteristic of African musical idioms (Chernoff 1979:55).

As especificidades que caracterizam a performance do *batuque* – e aqui me refiro à resultante das componente voz (solista e coro), dança, ritmo, melodia, público – definem-se de facto por múltiplos sistemas de “call and response”. Na verdade, a dinâmica da performance no *batuque*, sobretudo quando acontece em presença de cabo-verdianos, produz um contínuo sonoro e

⁵⁷ A *rabira* dá relevo à exibição das capacidades individuais das dançarinas, mas a exposição visual do corpo requerida pela *dança do torno* pode constituir um fator de inibição para as mulheres. As implicações deste aspeto – e a sua combinação com a posição cultural de poder masculino dominante entre os cabo-verdianos – podem explicar, em parte, a razão pela qual as dançarinas são maioritariamente mulheres solteiras.

expressivo condicionado pela resposta que cada um dos intervenientes procura oferecer aos outros, e no qual a voz é uma presença permanente.

Frequentemente o papel do solista e do coro complementam-se, clarificando o sentido das letras cantadas. O antropólogo americano David Sapir aponta esta importância no relato do ritual de um funeral no Senegal:

Control of the on-going movement is completely in the hands of the soloist who is singing at the time, with the crucial manipulation being the buj, i.e., “kill” or termination. It is here that the soloist, by pre-figuring the melodic line, announces the he has completed his verse. If the buj is executed correctly the ensemble will fon, i.e., sing the melody, without pause and in unison; otherwise there will be confusion (Sapir, cit. in Chernoff 1979:122-123).

O esquema de “call-and-response” parece assim colocar várias condicionantes de funcionamento musical no *batuque*. Este sistema poderá constituir uma chave para compreender melhor como se articula a interdependência entre solista e coro, entre o canto, a percussão e a dança, e entre os performers e o público.

3.2.3. Padrões rítmicos

A base rítmica do *batuque* é feita com palmas ou percutindo a *tchabeta* com as palmas das mãos, geralmente em alternância. Esta componente é polirrítmica e resulta da combinação de pelo menos dois padrões rítmicos repetitivos, executados em simultâneo, com diferentes métricas e sobrepostos entre si. Cada executante toca um só padrão de cada vez.



Fotografia 10 – Movimento das mãos das batucadeiras percutindo a *tchabeta* com os dois ritmos principais: *ban-ban* e *rapica*. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. (Fotografia Jorge Castro Ribeiro)

Os padrões mais importantes e comuns têm o nome de *ban-ban* e *rapica*. O primeiro apresenta aquilo que poderíamos chamar um “balanço binário” ao passo que o segundo tem um “balanço ternário”. Existem diversas variantes destes dois ritmos. Quando a base percussiva é feita apenas em palmas, estes dois padrões rítmicos são simples, do tipo pulsação binária contra uma ternária:

♩ = c. 100 - 140

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Palmas ban-ban' and contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs (ban-ban), with repeat signs. The bottom staff is labeled 'Palmas rapica' and contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, grouped in groups of three (rapica), with repeat signs.

Transcrição Musical 3 - Padrões rítmicos componentes do *batuque* quando a percussão é em palmas

O ritmo resultante destes dois padrões, esquematicamente, pode representar-se assim:

♩ = c. 100 - 140

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Palmas ban-ban' and contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs, with repeat signs. The middle staff is labeled 'Palmas rapica' and contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, grouped in groups of three, with repeat signs. The bottom staff is labeled 'Resultante' and shows the combined rhythm, with eighth notes grouped in pairs and groups of three, with repeat signs.

Transcrição Musical 4 - Padrões rítmicos componentes do *batuque* e respetiva resultante

Quando a percussão é feita na *tchabeta* os padrões rítmicos, cíclicos, complexificam-se. A primeira razão é porque as tocadoras podem usar, independentemente, cada uma das mãos para percutir o que lhes permite produzir ritmos mais rápidos. Esquematicamente os dois padrões básicos podem representar-se assim:

$\text{♩} = \text{c. } 100 - 140$

Tchabeta M. D. 
 ban-ban M. E. 

Tchabeta M. D. 
 rapica M. E. 

Transcrição Musical 5 - Padrões rítmicos componentes do *batuque* quando a percussão é feita sobre a *tchabeta*

A resultante rítmica da combinação destes dois padrões é a seguinte:

$\text{♩} = \text{c. } 100 - 140$

Tchabeta M. D. 
 ban-ban M. E. 

Tchabeta M. D. 
 rapica M. E. 

Resultante 


Transcrição Musical 6 - Padrões rítmicos componentes do *batuque* quando a percussão é feita sobre a *tchabeta* e a respetiva resultante sonora

Em algumas circunstâncias é possível observar outros padrões de percussão que parecem ser interpretações pessoais daqueles dois tipos de padrão rítmico mas que geram resultantes totalmente compatíveis com as anteriores. A observação de imagens congeladas sugeriu as seguintes variantes A, B e C:

$\text{♩} = \text{c. } 100 - 140$

Tchabeta M. D. 
 alternativa A M. E. 

$\text{♩} = \text{c. } 100 - 140$

Tchabeta M. D. 
 alternativa B M. E. 

$\text{♩} = \text{c. } 180 - 220$

Tchabeta M.D. 
 alternativa C M.E. 

Transcrição Musical 7 - Padrões rítmicos alternativos componentes do *batuque* quando a percussão é feita livremente sobre a *tchabeta* com as duas mãos

Estes três padrões com as respectivas resultantes são os seguintes:

$\text{♩} = \text{c. } 100 - 140$

Tchabeta M.D. 
 alternativa A M.E. 
 Resultante 

$\text{♩} = \text{c. } 100 - 140$

Tchabeta M.D. 
 alternativa B M.E. 
 Resultante 

$\text{♩} = \text{c. } 180 - 220$

Tchabeta M.D. 
 alternativa C M.E. 
 Resultante 

Transcrição Musical 8 - Outros padrões rítmicos alternativos componentes do *batuque* quando a percussão é feita livremente sobre a *tchabeta* com as duas mãos, e a respectiva resultante sonora

A duração do tempo das unidades de pulsação é variável e embora dependa de vários fatores é normalmente durante a *rabira* que tem maior velocidade. A transcrição dos padrões principais, *ban-ban* e *rapica*, feita a partir de imagens em movimento congelado, permite constatar que as mãos das diferentes executantes se cruzam no momento de percutir a *tchabeta*. Esse cruzamento é feito em alternância: mão direita / mão direita; mão direita / mão esquerda; mão esquerda / mão direita e mão esquerda / mão esquerda.

Cada mulher faz apenas um dos padrões de cada vez mas, durante uma cantiga, pode alterar o seu padrão. Nos grupos muitas mulheres fazem sempre apenas um dos padrões, mas algumas delas alternam durante a execução com o intuito de melhorarem a sonoridade global resultante. Esta mudança instantânea de padrão rítmico é feita intuitivamente em função da sensação auditiva e da necessidade de reforçar um ou outro padrão para que se equilibrem. Quando a percussão é feita por palmas a resultante do ponto de vista rítmico é diferente já que não é reproduzido o padrão *rapica*. Esta diferença manifesta-se também ao nível sonoro visto que o reforço produzido pela simultaneidade de duas batidas acontece num tempo musical diferente do anterior.

A existência de um tapete sonoro percussivo permanente parece ser uma das características mais importantes do *batuque*. Na verdade, apesar de se observarem variantes nos padrões rítmicos percussivos - tanto de cantiga para cantiga como de grupo para grupo - e de, durante a mesma cantiga, eles poderem sofrer variações de tempo, de intensidade e na ênfase dada ao carácter binário ou ternário dos padrões, o tapete sonoro permanece contínuo. Ele é central para estruturar o canto, a dança, o andamento e a coordenação geral entre as batucadeiras. E é ainda decisivo para determinar a periodicidade das frases cantadas. A estrutura é geralmente simétrica ou regular e dir-se-ia mesmo tão geométrica nas suas durações e repetições quanto os padrões bordados nos panos com que é feita a *tchabeta*.

As gravações comerciais de *batuque* têm mostrado que este género acolhe com facilidade inovações ao nível musical em geral. A instrumentação e a percussão são dois dos aspetos mais afetados nas novas formas de *batuque*. A percussão está sempre presente contudo o seu protagonismo acústico é variável. De resto os novos repertórios exploram com fecundidade as variantes todas dos padrões rítmicos, alterando muitas vezes radicalmente o seu carácter binário ou ternário mas mantendo uma dimensão polirrítmica.

3.2.4. Organização melódica

A dimensão melódica no *batuque* corresponde à componente vocal desempenhada pela cantadeira solista em articulação com respostas cantadas desempenhadas pelo coro e tem lugar ao longo de toda a performance das cantigas. O canto (e por consequência a melodia) está permanentemente a ser performado, desde o início até ao fim, em alternância entre a

cantadeira solista e o coro constituindo um ingrediente de enorme possibilidade expressiva que as batucadeiras exploram. Em crioulo as mulheres designam o ato de cantar o papel solista através do verbo “tirar” (“tra cantiga”) e a resposta desempenhada pelo coro de “responder” (“responde cantiga”).

A melodia introduzida pela solista na sua primeira intervenção constitui o modelo que o coro irá usar para as suas respostas durante toda a cantiga. As cantigas estruturam-se na maior parte dos casos sobre várias estrofes de texto cantado, entoadas pela solista e alternadas com as respostas do coro – geralmente em forma de refrão. A mesma melodia é utilizada nas diferentes estrofes e no refrão. Os esquemas formais melódicos mais complexos, de utilização de melodias diferentes para diferentes estrofes, não são comuns no *batuque*⁵⁸.

Para muitas batucadeiras a ideia de melodia é expressa pelo conceito de *zom* (*vide supra*) que se refere a três aspetos: por um lado *zom* é a sonoridade global do *batuque* para o que contribuem todos os seus ingredientes (voz solista, vozes de acompanhamento, percussão na *tchabeta*, gritos e interjeições, palmas, entre outros), por outro lado *zom* pode referir-se à melodia propriamente dita sobre a qual se canta uma *cantiga*, e finalmente também caracteriza o timbre particular da voz da cantadeira que “tira” a cantiga. O *zom* concebido como melodia oferece a possibilidade de servir várias cantigas em momentos diferentes (embora essa não seja uma prática muito comum) e, concebido como timbre vocal, oferece a possibilidade de a mesma estrutura melódica (e mesmo o texto cantado) se renovar, se personalizar e diferenciar na voz de cada cantadeira solista. Não obstante o *zom* é concebido pelas batucadeiras como a estrutura melódica e implica uma total interdependência entre esta e a palavra cantada.

Em cada cantiga as melodias são estruturadas em vários conjuntos de motivos melódicos que têm, também correspondência nas frases do texto cantado. Além disso os motivos melódicos são sequenciais, apresentam todos duração equivalente e estão articulados intrinsecamente com a percussão. A extensão de cada motivo melódico corresponde sempre exatamente a um conjunto determinado de unidades rítmicas que se repete de frase para frase, como se pode verificar na transcrição da cantiga seguinte, “Minino Nobo na mô” (“Eu com o meu bebé”), cujas unidades de letra cantada são:

⁵⁸ Os dados recolhidos no trabalho de campo em Portugal não revelaram repertórios com a utilização de várias melodias (ou vários “*zom*”) diferentes na mesma cantiga. Todavia as gravações comerciais recentes disponíveis em Cabo Verde, mostram alguns exemplos de cantigas que utilizam mais do que uma melodia.

Oh ia ia
Oh ia ia
Oh ia ia
Oh ia
Mi
ku nha minino nobo na mô

A cada uma destas frases de texto corresponde uma frase melódica cuja duração é exatamente equivalente às outras frases. Na performance a solista e o coro alternam exatamente a mesma frase:

♩ = c. 120 a c. 160

Cantadeira

Coro

Tchabeta

oh - ia - ia oh - ia - ia oh - ia - ia oh -

ia oh _____ mi ku nha mi - ni - no no - bo na mô

oh - ia - ia oh -

ia - ia oh - ia - ia oh - ia hum _____ mi ku nha mi - ni - no no - bo na oh

Transcrição Musical 9– Melodia da cantiga “Minino nobo na mô” cantada pela solista e pelo coro, com acompanhamento da tchabeta. Fonte: Gravação de campo do grupo Finka-Pé, abril 1997. Lisboa, Espaço OIKOS.

Esta cantiga ilustra também outras características da organização melódica do *batuque*, nomeadamente a possível delimitação analítica de motivos melódicos mais pequenos que apresentam recortes e direções semelhantes e encadeados. Os tipos mais comuns de melodias de *batuque* estruturam-se a partir de 2, 4, 6 ou 8 conjuntos de motivos melódicos. Cada conjunto constitui uma frase. O motivo melódico consiste num conjunto de três a oito notas seguidas, desenhando uma trajetória melódica entre as suas primeira e última nota. Esta característica confere um grande equilíbrio às melodias.

No caso da cantiga anterior podemos ver seis motivos melódicos, todos de duração equivalente, correspondendo cada um a cada uma das frases do texto. Analisando os três primeiros motivos melódicos correspondentes às três primeiras frases do texto – de três notas cada –, fica claro que as suas figuras rítmicas são semelhantes, a direção dos intervalos também é, e a relação intervalar entre as três notas de cada um dos motivos é igualmente semelhante. Percebemos também que cada um dos motivos vai surgindo a partir de um grau diatónico sucessivamente mais grave.

♩ = c. 120 a c. 160

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Cantadeira', is in treble clef and contains a melody with lyrics 'oh - ia - ia oh - ia - ia oh - ia - ia oh -'. The middle staff, labeled 'Coro', is also in treble clef but is empty. The bottom staff, labeled 'Tchabeta', is in a percussion clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Transcrição Musical 10 – Os três primeiros motivos melódicos da cantiga “Minino nobo na mô” cantada pela solista, com acompanhamento da *tchabeta*

É esta organização sequencial descendente que aparece em muitas cantigas que nos permite depreender uma estrutura de natureza modal nas melodias de *batuque*. Os processos de atração funcional do tonalismo não se encontram, por norma, nas melodias de *batuque* e a dimensão motívica desempenha uma importância muito grande assim como o seu desenvolvimento horizontal.

Muitas melodias de *batuque* apresentam um contorno melódico global característico. Um modelo muito comum estrutura-se em quatro motivos melódicos que se configuram da seguinte maneira: os três primeiros motivos são sequenciais e apresentam um contorno sucessivamente descendente, o quarto motivo faz o remate final da melodia invertendo o sentido descendente da progressão anterior e, eventualmente, reelevando a sua direção global. Este tipo pode observar-se na cantiga transcrita a seguir:

♩ = c. 120 a c. 160

Voz

oi - ia o - o - o - ia o - ia o - o - o - ia - a

Tchabeta

o - ia o - o - o - ua - a nos ke gru - po di bu - ra - ka

Transcrição Musical 11 – Melodia de “Nos ke grupo di buraka” organizada em quatro frases com *tchabeta*

Do ponto de vista da estrutura dos textos cantados no *batuque*, vimos que a cantadeira solista pode introduzir novas estrofes (improvisadas no momento ou não) sobre os mesmos motivos melódicos estruturais da melodia. Nessas circunstâncias está a promover a variedade discursiva do *batuque*, mas também a sua variedade sonora e auditiva. É nestes casos que a cantadeira aplica muitas vezes ornamentação vocal à melodia. As formas mais importantes de ornamentação que as cantadeiras introduzem nas melodias incluem: pequenas variantes melódicas, ênfase dinâmica em certas notas ou nas passagens de umas notas para outras, o acrescento de palavras ou vocábulos, interjeições e gritos.

As melodias organizam-se num âmbito restrito que geralmente não ultrapassa a oitava. Os intervalos mais utilizados são a segunda maior, as terceiras maior e menor e a quarta perfeita. Normalmente a extensão de uma frase vocal é limitada pela própria respiração. Tanto as melodias como os motivos melódicos que as formam se encaixam exatamente da mesma maneira no ciclo rítmico da percussão que os acompanham. Não obstante, a dimensão destas frases é muito maior na *cantiga* do que na *rabira*. Nesta parte os motivos melódicos são

utilizados separadamente – sempre em alternância pela solista e pelo coro – o que confere uma maior rapidez à dimensão de “call and response”. Esta característica é muito importante porque é na *rabira* que se dá essencialmente a *dança do torno*. Ora a rapidez e intensidade da alternância dos motivos melódicos cantados pela solista e pelo coro revela-se uma forma extremamente eficaz de estimular a dança através do som musical (*zom*). Uma das possibilidades que este tipo de alternância proporciona é o incremento da intensidade sonora cantada e percutida em resposta direta aos movimentos da dançarina num sistema de interpelação permanente.

3.2.5. Semântica das letras e dos textos cantados

A conceção das letras e dos textos cantados é a verdadeira composição do *batuque*, para muitos protagonistas da sua performance. Os grupos e cantadeiras têm o seu repertório que utilizam frequentemente nas atuações e por essa razão as letras são diferenciadas e individualizadas. É habitual que as cantigas se refiram a acontecimentos, coisas ou pessoas da esfera pessoal da(s) sua(s) autora(s). Durante o meu trabalho de campo esta característica foi recorrente quer nas gravações e observações que fiz quer nos registos fonográficos comerciais dos grupos de *batuque*. Também Susan Hurley-Glowa reitera este aspeto no repertório que estudou em 1996 da cantadeira santiaguense Nha Balila. Por outro lado, como muitas cantigas de *batuque* promovem uma dimensão de comentário da atualidade e da sociedade, as temáticas das letras alteram-se em função desse critério. Não obstante várias batucadeiras em Cabo Verde são detentoras do seu próprio repertório de cantigas que foram construindo ao longo da vida, como é o caso, por exemplo, das já falecidas Nha Bibinha Cabral (1900-1985), Nha Guida Mendi (1897-1994), Nha Nácia Gomi (1925-2011) e Ana Procópio, mas também de Antoni Denti D’oro, Nha Balila, Nha Mimita Preira e Mana Nha Culádia.

O conteúdo das letras incide também sobre diversos aspetos do quotidiano feminino como por exemplo a conquista amorosa, o papel social da mulher, a relação sexual, a gravidez e a maternidade. Nestas cantigas a metáfora, a analogia, a comparação e outras figuras de estilo literárias são recursos presentes que criam ambiguidades e afirmações por indireta sugestão. Estes recursos expressivos enriquecem literariamente o *batuque* e contribuem para a distinção social do seu autor. As cantadeiras mais prestigiadas pela sua capacidade de invenção, especialmente no âmbito da *finaçom*, são designadas pelos santiaguenses como “profetas” (Lopes 1949, Gonçalves 2006). Existem ainda outros temas recorrentes nas letras de *batuque*

que abordam assuntos de interesse social como por exemplo a valorização do património cultural, a reivindicação de estruturas e apoios sociais, a denúncia de situações sociais injustas ou de miséria.

O conteúdo semântico das letras é apresentado na primeira parte da cantiga, procurando situar o público no assunto através, também, da repetição que o coro faz das palavras cantadas pela(o) solista. Após a *rabira* o texto perde o protagonismo para a *dança do torno*. Por essa razão, a cantiga reduz-se praticamente a uma frase ou a duas palavras. Nas edições discográficas de *batuque* verifica-se uma tendência para centrar a cantiga na primeira parte, tendo a segunda parte uma extensão substancialmente reduzida uma vez que a dança não é, obviamente, visível na gravação sonora.

Independentemente das repetições que são uma característica estrutural básica, as letras socorrem-se de apoios verbais que por vezes são complementos da prosódia e não palavras com sentido definido. É o caso, por exemplo, dos vocábulos “ma” (“mas”), “so” (só), “pa” (para), “dja” (já) ou “fla” (“falar” ou “dizer”) “e” (“é”) ou da contração de “ma” e “é” em “mé”, por exemplo.

Alguns destes vocábulos correspondem a palavras em crioulo (tradução entre parênteses). Porém, na situação de performance são utilizados para apoiar o canto, apenas com valor prosódico e não semântico, já que o resto da frase e a sua repetição enfatizam o sentido que se pretende transmitir. Estes vocábulos ajudam também a transferir o acento tónico das outras palavras da frase de modo a encaixá-las perfeitamente na textura rítmica. Além disso a presença ou ausência destes vocábulos não altera em nada o sentido da frase cantada, apenas lhe acrescenta, por vezes, ambiguidade e impulso rítmico. Este é, assim, um poderoso recurso de manipulação e variação da cantiga de *batuque*. Por exemplo, na cantiga *Campo Concentração* transcrita e traduzida no Apêndice IV podemos observar a utilização dos vocábulos “Mé” e “Ho” apenas com valor prosódico e sem valor semântico.

Era na 1936

Ku florescia dî nazismo na Europa

Ki foi kriadu campu concentração

Mé na vila di tarrafal

Mé na thcon di tchombon

Ho mocinbu forti kuza duédo⁵⁹

⁵⁹Tradução livre do autor: Era no ano 1936 / Com o florescimento do nazismo na Europa / Que foi criado campo de concentração / Na vila de Tarrafal / Em «tchon de Tchombon» / Oh, mocinho é coisa muito triste

Cada solista tem a sua própria estratégia e estilo que, muitas vezes, imperceptivelmente, são definidos por estes pormenores linguísticos. A audição de uma cantiga em que a letra é sistematicamente repetida mas na qual se introduz variedade pela adição de um daqueles vocábulos no início da frase, proporciona à cantadeira a possibilidade de variar a sua forma de entoar as frases. É também desta forma que o prestígio artístico e pessoal se afirma socialmente.

As cantigas podem ser uma arena de reivindicação (Castro Ribeiro 2008), de desafio, de questionamento em nome coletivo. Ao assumir o papel de “porta-voz” das pessoas da mesma condição cantadeira torna-se especial. Torna-se ela própria numa advogada de causas de todos e dos que não têm voz social. Nesse aspeto a cantadeira de *batuque* retoma em boa parte o papel social da figura do “griot” africano⁶⁰, na crítica e denúncia dos mais poderosos e na defesa dos mais fracos e desprotegidos. E a sua esfera temática estende-se por todos os assuntos de interesse social e pessoal.

3.2.6. Coreografia

A dimensão coreográfica do *batuque* é quase sempre improvisada. A mulher que está no centro do círculo durante a *cantiga* é aquela que vai performar a *dança do torno* durante a *rabira*. Na *cantiga* a coreografia consiste num conjunto de gestos preliminares que têm por objetivo o aquecimento e adequação do corpo ao ritmo da percussão. A dançarina aproveita este tempo para enrolar e apertar em volta das ancas um pano designado por *sulada* [fotografia 11]. A *sulada*, é confeccionada em algodão, tal como o pano utilizado para a *tchabeta* (*pano di tera*). Este pano pode ser usado suspenso ao pescoço, enrolado na cintura ou como *tchabeta*. Para o efeito da dança, quando o pano se transforma em *sulada*, ele é enrolado sobre si próprio, no sentido longitudinal, de forma a ficar semelhante a um grosso cinto.

⁶⁰ O termo “griot” surge na literatura francesa histórica sobre África ocidental, referindo-se a um tipo de classe profissional de artistas musicais e poéticos de tradição hereditária, na região da Senegâmbia. Estes artistas gozavam de grande prestígio social e frequentemente do patrocínio real. Esta classe incluía instrumentistas e cantores que preenchiam diversos papéis sociais. De acordo com Bender (1991:17-20) este nome – “griot” – na atualidade não é utilizado em nenhum país de África, embora continuem a existir linhagens de tipos de figura social semelhante sob outras designações locais. Os indivíduos que hoje representam a figura do “griot”, são educados na família desde a infância, aprendem a memorizar e a recitar textos e são reputados como arquivos da história oral de África (*ibid*).



Fotografia 11 – Gesto de arranjar a *sulada* durante a preparação da *dança do torno* por duas jovens do grupo de *batuque* de S. Domingos. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde.
Fotografia: Jorge Castro Ribeiro

Em toda esta operação preparatória, a dançarina está já a introduzir a dança, balanceando o corpo ao ritmo do *batuque*. Por vezes, o gesto de apertar a *sulada* em volta das ancas é aproveitado coreograficamente, pois a dançarina faz rodar o corpo, provocando o movimento em balão das saias. O próprio balancear dos braços da parte de trás para a parte da frente do corpo, para ajeitar a *sulada*, constitui já um recurso coreográfico.

“Dar o *torno*” (ou “*dar ku torno*”, em crioulo) [Fotografia 12] consiste em vários episódios de dança durante os quais a dançarina efetua movimentos vibratórios da bacia e zona pélvica, de velocidade crescente, mantendo o tronco aparentemente imóvel como eixo em torno do qual o resto do corpo se movimenta. Trata-se de um movimento de fortíssimo efeito visual e de

grande dificuldade de execução que é desempenhado num momento particular da dança quando a dançarina, em conjunto com as batucadeiras e com o apoio do público, atinge uma espécie de clímax performativo.

Os momentos de dar *torno* sucedem várias vezes durante a dança e são separados por aquilo a que se pode chamar movimentos livres. Nestes momentos a dançarina dá voltas sobre si própria, ajeita o pano em volta das ancas, meneando as ancas e pernas, mas não parece estar a realizar um gesto coreográfico importante. A distinção entre dar *torno* e os momentos livres tem uma clara repercussão na exuberância da componente sonora do *batuque* já que esta acompanha em intensidade de som e velocidade de ritmo, a velocidade dos movimentos corporais. A excitação revelada pelas batucadeiras e pelo público através de gritos e assobios sobre a música é um apoio imprescindível para quem está a dançar. A estrutura sonora da percussão, do canto e dos gritos de incentivo, proporcionam um sentimento de segurança e geram total confiança na dançarina solista, reforçando também o sentimento de unidade dentro do grupo.

Outros procedimentos coreográficos e de gestualidade do dar *torno* podem ser assim descritos: os pés e pernas estão afastados e movem-se apenas quando todo o corpo dá pequenos saltos para trás ou para diante ao ritmo da música; a expressão facial da(s) dançarina(s) é normalmente de grande concentração: olhos fechados voltados para o alto e os lábios apertados com força; os braços quase sempre abertos, com poucos movimentos ou movimentos sobretudo lentos e assimétricos. Um dos braços sobe regularmente à altura do rosto e a dançarina muitas vezes toca a parte de trás da sua própria cabeça com a mão, enquanto que o outro braço, afastado do corpo, faz abrir a mão, também afastada, em frente à zona do ventre.



Fotografia 12 – Duas mulheres do grupo de *batuque* da Achada Trás a dançar durante a atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro

A dança é de caráter muito pessoal e cada dançarina tem os seus próprios gestos coreográficos que desenvolveu com a experiência. No entanto, certos gestos, expressões ou movimentos são relativamente comuns a várias dançarinas, nomeadamente àquelas observadas durante o trabalho de campo.



Fotografia 13 - Os movimentos dos braços durante a *dança do torno* por duas jovens do grupo de *batuque* de S. Domingos durante uma atuação. 5 de setembro de 1992. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro

Quando há interação entre dois dançarinos (mulher-mulher ou mulher-homem) esta consiste na manutenção de todos os movimentos do corpo por cada um dos elementos e a aproximação um do outro, simultaneamente, em pequenos saltos até quase tocarem com os respectivos ventres. Esta aproximação termina com aquilo a que vários autores designam a “umbigada” [vide cap. 1, fotografia 3]. Trata-se do choque, ou toque, das zonas ventrais dos dois dançarinos. Este passo é extremamente apreciado pelo público pela sua conotação sexual. Neste caso é nesta parte que claramente se atinge o clímax do *batuque*.

A dança termina quando o pano cai por si próprio desenrolando-se pela força dos movimentos. Os gestos abrandam rapidamente e param de imediato. A música cessa igualmente num instante, mantendo-se no entanto os gritos, risos, comentários e outras expressões de contentamento e excitação. É habitual, também, depois da dança terminada, a dançarina passar o seu pano, como se fosse um “testemunho” a outra mulher - uma das que estiveram sentadas a tocar e a cantar - para que seja ela a próxima solista.

4. Dos “Reynados e Zambunas públicos de noite” ao *batuko*: definições e história de um género musical em Cabo Verde e em Portugal

4.1. O vocábulo batuque

Embora o *batuque* seja uma prática registada em Cabo Verde pelo menos desde o século XVIII - como se mostra seguidamente - só muito recentemente a palavra “batuque” passou a ser associada em Portugal a um género performativo. Até cerca do ano 2000 a palavra “batuque” era exclusivamente usada, quer no discurso do senso comum quer em obras de carácter enciclopédico e dicionários, para designar instrumentos de percussão, estilos e géneros musicais e outras práticas performativas na Guiné, em Angola, em Moçambique, no Brasil e em Portugal. Era também, evidentemente, usada para designar a prática performativa e o género musical e coreográfico associado à cultura cabo-verdiana que é discutida nesta tese, mas essa utilização tinha uma circulação restrita ao universo dos cabo-verdianos em Portugal ou dos seus conhecedores. A sua forma escrita pode assumir também as versões “batuco”, “batuko” ou “batuku”⁶¹, sempre que se refere ao *batuque*.

Uma observação detalhada em dicionários publicados em língua portuguesa desde 1958, mostra que o a palavra *batuque* é definida a partir de três conceções genéricas: uma que remete para o ato de percutir (“*acto de batucar ou martelar*”; “*ruído de golpes repetidos*”; “*acto (...) de dar pancadas seguidas, de fazer ritmo ou barulho*”), outra para instrumentos musicais (“*espécie de tambor que os negros de África tocam com os dedos*”; “*Tambor cilíndrico de madeira, coberto de pele numa das extremidades*”) e a terceira para práticas performativas associadas à dança de África e Brasil (“*Dança dos negros africanos (...) baseada em sapateados, palmas, cantigas e toque de tambor*”; “*divertimento acompanhado pelo som de tambores ou de qualquer objecto funcionando como tal*”; “*danças afro-brasileiras acompanhadas de percussão e, por vezes, tb. canto*”)⁶². De entre as referências consultadas apenas o

⁶¹ Esta forma de escrever – *batuko* – está consagrada, no presente, no crioulo entre os cabo-verdianos, quer em Cabo Verde, quer na diáspora.

⁶² *Batuque*, s. m. *Dança especial entre os negros; (no Brasil) cateretê, baile do povo; ato de batucar ou martelar* (Pinheiro 1958:239).

Batuque, s. m. *espécie de tambor que os negros de África tocam com os dedos; dança dos negros; ruído de golpes repetidos. (Do landim batchuque, «tambor, baile». Séc. XIX) (Costa 1991, 218).*

*Batuque*¹, s. m. (Do landim **batchuque** ‘tambor’) 1. *Dança dos negros africanos ou dos seus descendentes, baseada em sapateados, palmas, cantigas e toque de tambor.* 2. *Ato de bater repetidamente, de batucar, de fazer barulho; ruído de*

Dicionário Houaiss aponta para a prática performativa de Cabo Verde referindo, inclusivamente, a presença do cimbó (ou cimboa) (*CAB círculo de pessoas que cantam e dançam, ao centro do qual fica o cimbó (instrumento de corda)*)⁶³. A incidência de associações genéricas à dança, à percussão, sobretudo a África, é já proposta pelo Secretario da Sociedade de Geografia de Lisboa, Ernesto de Vasconcellos, em 1916, num documento sobre Cabo Verde, referindo o *batuque* como “o nome porque as danças com música indígena são conhecidas na costa da África Portuguesa” (1916:106). Tendo em conta o prestígio e a importância da Sociedade de Geografia de Lisboa que, até cerca dos anos 70 do século XX era reconhecido, no meio académico, como uma espécie de “voz de autoridade” em Portugal em relação a África, é provável que esta proposta de Vasconcellos tenha sido inspiradora para as definições que viemos a encontrar em dicionários genéricos.

Os dicionários especializados de música publicados em Portugal até à edição da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010), são praticamente omissos em relação ao *batuque*. O dicionário de Tomás Borba e Lopes Graça (1956) concentra-se apenas em informações muito genéricas sem se referir a nenhuma prática performativa em concreto⁶⁴.

Os dicionários e enciclopédias musicais especializados, em várias línguas, não apresentam entradas específicas para “batuque”. O *New Grove Dictionary of Music and Musicians* refere o

pancadas repetidas. = BATUCADA. 3. Bras. Baile popular ao som de instrumentos de percussão = BATUCADA (Academia das Ciências de Lisboa 2001:502)

*Batuque*2, s. m. (Do quimb. **Ba atuka** ‘onde se salta’) Angol. 1. **Mús.** Tambor cilíndrico de Madeira, coberto de pele numa das extremidades. 2. Designação genérica para dança, divertimento acompanhado pelo som de tambores ou de qualquer objeto funcionando como tal (Academia das Ciências de Lisboa 2001:502)

Batuque, s. m. 1. Dança de origem africana, acompanhada de percussão. 2. Ruído de golpes repetidos (Priberam dicionário on-line, consultado em Dez. 2009).

⁶³ *Batuque*, s. m. ato ou efeito de batucar, de bater com reiteração, de dar pancadas seguidas, de fazer ritmo ou barulho desta maneira; batucada. 1. Denominação genérica de algumas danças afro-brasileiras acompanhadas de percussão e, por vezes, tb. canto. 1.1. no passado, dança de roda de importação africana, com sapateado, palmas, estalar de dedos e umbigadas, acompanhadas por instrumentos de percussão. (...) 4. *CAB círculo de pessoas que cantam e dançam, ao centro do qual fica o cimbó (instrumento de corda)* (...) (Instituto António Houaiss 2001:541).

⁶⁴ *Batuque*, s. m. (de **bater**?) Designação que damos às manifestações festivas dos indígenas da nossa África Oriental e Ocidental, nas quais entram, necessariamente, as suas danças e cantares, com acompanhamento dos instrumentos regionais, de que o tambor e a marimba são fulcro. ~ É o termo genérico que os portugueses de antanho, ao tomarem contacto com os usos e costumes gentílicos, para eles tão exóticos e confusos, deram a todas as danças do negro, tirada a expressão do som cavo, monocórdico, dos instrumentos com que elas são acompanhadas, sublinhando a mímica e os movimentos por vezes inverosímeis dos bailadores, que, já pelos atavios com que se adornam, já pelas atitudes plásticas arrojadas que tomam, se agigantam de tal geito que adquirem aspetos verdadeiramente extra-humanos. (Marinho da Silva). Tudo leva a crer que a designação **batuque**, por nós dada especialmente às danças africanas acompanhadas pelo ritmo desvairado dos tambores, marimbas, petrofonos e outros instrumentos de percussão indígena, provenha do nosso verbo **bater** (a **malho batudo** é uma expressão corrente entre os seareiros rurais), embora sufixado esporadicamente, como pensa Antenor Nascentes. Também não é de desprezar a hipótese de **batuque** ter tido como antecedente etimológico **batoque**, **batocada**, etc. (Borba e Graça 1956:90).

batuque mas incluído nas entradas *Brazil*⁶⁵ (Behague 2001) e *Cape Verde*⁶⁶ (Hurley-Glowa 2001). Finalmente, o mais recente dicionário especializado publicado em Portugal, a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado pela etnomusicóloga Salwa Castelo Branco, em 2010, publica a entrada de minha autoria. A definição proposta neste artigo, antes da sintética discussão histórica, é a seguinte

BATUQUE (port., pl. *Batuques*). (palavra que designa géneros musicais e coreográficos, não relacionados com a modalidade presente, na Guiné, Brasil e Moçambique) **BATUKO** ou **BATUKU** (crioulo cabo-verdiano). Prática performativa e género musical e coreográfico colectivo, feminino, com origem em Cabo Verde, envolvendo canto, dança e percussão. Em Portugal é interpretado em festas, festivais de música e outros eventos culturais com presença de elementos da comunidade cabo-verdiana da Grande Lisboa, por grupos formalmente constituídos. Considera-se que tem duas modalidades: *batuque*, também designado “*sambuna*”, e *finacom*. A última, embora importante na ilha de Santiago, não tem representatividade em Portugal (Castro Ribeiro 2010).

O silêncio relativo ao *batuque* cabo-verdiano nas fontes enciclopédicas portuguesas, até 2009, explica-se, em boa parte, por uma “política de invisibilidade” seguida durante o regime colonial - que de alguma forma sobreviveu ao fim do colonialismo - para os aspetos que comprometiam a cultura cabo-verdiana com as representações sociais das culturas africanas. Cabo Verde, até pelo regime de exceção de que beneficiou no Estatuto do Indigenato na Carta das Colónias, não era suposto ter grande proximidade cultural com a África continental e,

⁶⁵ (...) Because music and dance are often inseparable the name of a dance is also applied to the music it accompanies, thus becoming a generic term, of which **batuque** and *samba* represent the most obvious examples. Both have come to designate genres of secular dance and music of Brazilian blacks. The **caxambu**, **jongo**, **côco**, **baiano (baião)** and formerly the **lundu** and **sarambeque**, with numerous regional names, are among the most important other dance genres. Generally considered a round-dance of Angolese or Congolese origin, the **batuque** is no longer performed and the term has acquired the more general connotation of Afro-Brazilian dance accompanied by heavy percussion. In São Paulo state it is a dance of Afro-Brazilian fetishistic cults, without any apparent liturgical function. The accompanying instruments include drums (**tambu**, **quinjengue**) and rattles (**matraca**, **guaiá**). The dance itself is not a round-dance, but consists of **umbigadas** between two facing lines of dancers, males on one side, females on the other. Individual couples dance between the rows. Responsorial singing accompanies the dance. The singers are called **modista** or **carreirista** according to the type of song they improvise. The **modista** sings quatrains referring to community events or gossip, while the **carreirista's** songs, called **porfias**, are hostile and challenging. Improvisation and responsorial singing are not necessarily opposed practices, since the chorus tends to repeat literally or with slight variants the improvised two lines of the quatrain. Before the dance begins, the song is rehearsed collectively for 10 to 20 minutes. In addition, the **modista** or **carreirista** and the chorus all consult together regarding the general outline of song text and method of performance (Béhague 2001).

⁶⁶ (...) Since many African slaves were brought to work on the plantations of the southern islands of Santiago and Fogo over the centuries, the inhabitants (known as *Badius*) have strong cultural ties to West Africa. The most African-influenced musical genres include **batuko**, **finason**, **funana** and **tabanka**. They emphasize rhythm more than melody, feature call-and-response structures, include much repetition, have simple harmonic structures and are performed with an open, loud singing style without the use of vibrato. **Batuko** is performed by women's groups in Santiago. One woman (or occasionally a man) leads the ensemble in songs with call-and-response structures. The ensemble members sit in a circle and accompany themselves by beating duple and triple rhythms on rolled-up lengths of cloth held between the thighs just above the knees or with hand-clapping. The combined effect of the patterns produces a composite polyrhythm that is characteristic of **batuko**. As the group sings, at least one individual dances in the centre of the circle. The dance called **torno** is based on rapid movements of the hips, which are accentuated by a low-slung sash. In the past, a one-string bowed fiddle of West African origin called the **cimboa** was used to accompany **batuko**, but it has virtually disappeared. (Hurley-Glowa 2001).

consequentemente, o *batuque* não era, decerto, uma manifestação cultural que interessasse divulgar. Por outro lado, dissemina e reitera a tese onomatopaica da origem da palavra ou relaciona-a com a conceção genérica de música percutida e dança, geralmente associada a África negra, aos negros africanos ou ao Brasil a partir de uma leitura simplista, baseada em discursos de racialidade e negritude.

Nas secções seguintes procuro reconstruir, através dos discursos registados em testemunhos escritos, o modo como a conceção do *batuque* se consolida como prática performativa quer em Cabo Verde quer em Portugal.

4.2. Batuque como categoria musical

Durante o século XIX a referência ao termo *batuque* em várias fontes literárias como uma prática performativa de negros africanos e afro-brasileiros, demonstra que este termo era conhecido em Portugal pelo menos desde o século XVIII embora Teófilo Braga já se refira a ele como uma prática existente no século XVI. Discutindo o grande número de escravos negros que existiam em Lisboa no séc. XVI, Braga diz, a partir da sua visão novecentista, que “A legislação manuelina e extravagante era severíssima contra os bailes ou dansas dos pretos como os *Batuques*, *Charambas*, *Lunduns*, por ventura pelas suas formas desenvoltas” (Braga 1867, 1905:445).

O jornalista Pinto de Carvalho (Tinop), na sua história do fado e tentando reconstruir o ambiente de música e dança que envolvia a “origem” do fado, refere-se a um conjunto de danças performadas em Lisboa entre as quais o *batuque* se contava. Tinop reitera o discurso da negritude, neste caso associada à cultura afro-brasileira, usando um tipo de adjetivação associado às danças que secundariza e marginaliza o ambiente musical urbano do século XVIII em Lisboa:

*As danças populares resentiam-se do seu carácter extremamente sensual e desenvolto, desfaleciam em langores extenuativos, debatiam-se em morbidezas históricas, derramavam no sangue o mais devorador dos filtros. Tais eram: a fofa, o oitavado, o fandango, as **cheganças às três pancadas**, o cumbé, o batuque, a arrepia, a comporta e o lundum, que se dançavam acompanhadas da guitarra ou do bandolim. As cheganças foram proibidas (...) no tempo de el-rei D. José. (...) O **lundum** ou **lundú** era uma dança obscena dos pretos congoleses, importada do Brasil e em Portugal, dança em que os dançarinos se bambolevam num requebrar de quadris de uma nervosidade sensual, em movimentos cínicos de rins, em brejeiros arabescos corpóreos* (Carvalho 1903/1984:24-25).

De acordo com testemunhos de viajantes estrangeiros que passaram em Portugal até ao século XIX, é muito evidente a popularidade das danças afro-brasileiras com carácter sensual, sobretudo em Lisboa. O intenso movimento marítimo e comercial com África e o Brasil é, em boa parte, responsável por esta circulação de gente e de práticas musicais e coreográficas. O jornalista e investigador brasileiro José Ramos Tinhorão aponta a *fofa* como “a primeira música e dança urbana de negros” (1988:327) em Portugal. De acordo com Tinhorão, os viajantes estrangeiros que visitaram Portugal no século XVIII viam nela aspetos altamente licenciosos e escandalosos. Uma vez mais referindo-se ao modo como o fado se configurou em Portugal, Tinhorão esclarece que as “danças africanas” seriam vizinhas privilegiadas daquele género musical às quais os portugueses designavam indiferenciadamente por *batuque*.

*“(…) provindo tanto a fofa quanto o lundum das danças de roda típicas dos africanos – chamadas pelos portugueses genericamente batuques –, vinha mostrar (...) tanto uma como outra se haverem afastado o suficiente da sua raiz negra, a ponto de se terem transformado, a primeira em dança de brancos, em Portugal, e a segunda, de brancos e mulatos no Brasil. O pormenor é importante porque, sabendo-se que ambas as danças coincidiam no aproveitamento, na sua coreografia, do estalar dos dedos imitador de castanholas de fandango, e do movimento corporal dos dançarinos na simulação das umbigadas dos batuques de negros, se antecipava assim o sucesso que, já no século XIX, viria a obter uma nova dança contrapontuada de cantos que, em muitos pontos, fundia fofa e lundum: a dança baptizada no Rio de Janeiro com o nome de **fado**” (Tinhorão 1988:330).*

Este e outros testemunhos mostram-nos que de alguma forma o termo “batuque” terá constituído, durante os séculos XVIII e XIX em Portugal, uma espécie de categoria musical onde se incluía por exemplo, o lundum, mas que não implicava uma prática performativa com uma identidade única. Rui Vieira Nery refere-se a essa categoria como “danças de matriz afro-brasileira” mas descreve-a de uma forma que hoje tem alguma correspondência com a coreografia que conhecemos no *batuque*. Além disso a documentação histórica e certos testemunhos como, por exemplo, o de Nha Guida Mendi (Varela da Silva 1990) e de Nha Bibinha Cabral (Varela da Silva 1985) em Cabo Verde revelam-nos que no passado não era incomum a presença de homens na performance do *batuque* quer a cantar, quer a dançar juntamente com as mulheres.

A julgar pelas descrições literárias e pelas imagens que nos chegaram da época, todas estas danças de matriz afro-brasileira, entre as quais o lundum predomina, incluem quase sempre um jogo coreográfico em que o par de dançarinos ora se aproxima e se toca corpo a corpo (muitas vezes com um golpe de ventre contra ventre – a chamada “umbigada”) ora se afasta para depois recomeçar a aproximação, tudo isto com movimentos ondulantes dos quadris que no auge da dança se podem tornar verdadeiramente frenéticos e não deixam sombra de dúvidas à imaginação sobre a simbologia assumidamente erótica do baile. (...) (Néry 2004:26-28).

4.3. Testemunhos históricos sobre o *batuque* em Cabo Verde

À semelhança do que acontece com outras práticas musicais populares, a delineação da história do *batuque* oferece várias interrogações sobre os mecanismos sociais, culturais, políticos e ideológicos que condicionaram a sua trajetória histórica. A avaliação e a interpretação da história do *batuque* deve-se socorrer de: (a) a análise de relatos e testemunhos escritos, (b) a análise e descrição dos conteúdos musicais, instrumentais e coreográficos, (c) a identificação dos paradigmas discursivos e ideológicos veiculados **pelo *batuque*** (d) o estabelecimento de um confronto crítico destas fontes com as ideias sobre a música e as narrativas associadas à história de Cabo Verde.

A literatura oferece-nos frequentemente pistas para interpretar o modo como as práticas performativas de outrora se configuravam e como eram vistas pelos diversos autores. Talvez a mais antiga descrição literária do *batuque* de Cabo Verde, com substanciais semelhanças exógenas às que lhe conhecemos hoje, seja a do tenente-engenheiro José Conrado Carlos Chelmicki que, com a colaboração de Francisco Adolfo de Varnhagen, publicou, em 1841, a *Corografia Cabo-Verdiana ou Descrição Geográfico-Histórica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné*. Aqui encontramos, além de outras informações, uma descrição detalhada e contextualizada do *batuque* e também uma chave para a sua descodificação sociológica. Contudo, antes de abordarmos o testemunho de Chelmicki e Varnhagen, detemo-nos em quatro documentos do século XVIII que incluem as primeiras referências conhecidas sobre as práticas culturais da população de Santiago naquela época e que podem ter importância para a história da cultura expressiva em geral e do *batuque* em particular.

Estes documentos são transcritos e publicados modernamente pelo historiador e diplomata Daniel Pereira (2005) e fazem parte, nesta tese, do anexo I. Foram produzidos entre 1762 e 1772⁶⁷, em Cabo Verde, e abordam, direta ou indiretamente, “usos e costumes” da ilha de Santiago. A sociedade cabo-verdiana experimentava então algumas mudanças políticas, nomeadamente a transferência definitiva da capital do arquipélago da Ribeira Grande (hoje Cidade Velha) para a Vila da Praia, que ocorre em 1770 (Barros 1939:22). Nestes documentos

⁶⁷ Ver anexo. Segundo aquele historiador são documentos raros por se referirem a práticas culturais, que o autor encontrou no Arquivo Histórico Ultramarino.

são perfeitamente claras as referências a práticas performativas, musicais e coreográficas, desempenhadas pela população negra, escrava e livre, e fica bem patente, também, a oposição nervosa que as autoridades coloniais faziam a estas práticas. Vários fatores desequilibram o poder dos brancos e o seu exercício sobre os negros, em Santiago, no século XVIII (vide cap.2). A estrutura social de Santiago é substancialmente complexa, sobretudo por articular várias diferenças não só de raça, mas também de pertença familiar, de classe profissional e de naturalidade. Conta, assim, nessa complexa teia social, ser branco, mulato ou preto; ser morgado, forro, liberto ou escravo; ser militar ou funcionário, agricultor, comerciante, proprietário, capataz, degradado, etc, mas também ser “da terra” ou “reinol”.

Os brancos, que têm a autoridade, formam uma minoria de classes terratenentes, comerciantes, militares e funcionários administrativos, além dos degradados, que não têm geralmente ocupações específicas. Os negros e mulatos, entre escravos, *fujões*, forros e *vadios* agricultores, são uma grande maioria que - não poucas vezes - anda ao arrepio da autoridade e da lei. Às autoridades coloniais faltam bastas vezes os meios e a força para fazer vingar a lei e impor a sua conceção de ordem. Este estado de crise latente, branca, e de resistência, negra, é o motor de importantes mudanças sociais e da manutenção de práticas culturais performativas, além, obviamente, de episódios de violência e repressão e, raramente, de conciliação e cooperação entre todas as franjas raciais. Estes documentos dão conta precisamente dessa resistência e da respetiva oposição. A julgar pelos testemunhos históricos e pela contemporaneidade – mais de duzentos anos depois – parece que a resistência surda da cultura negra vingou.

Os documentos em causa são:

(a) *Carta do ouvidor geral, João Vieira de Andrade, ao rei D. José* que aborda: a “Esteira”, um ritual associado à vigília dos mortos; o “Reynado”, processo associado às confrarias religiosas sincréticas; e o “costume de foro ou mel”, associado à quarta-feira de cinzas.

(b) *Editais* proibindo a recolha de esmolas e vigílias ruidosas por parte das confrarias do “reynado”;

(c) *Extratos da carta do Ouvidor Geral das Ilhas de Cabo Verde, João Vieira de Andrade, ao Rei. D. José* dando conta da implementação das medidas para acabar com as práticas referidas nos documentos anteriores;

(d) *Registo de um Bando proibindo Zambunas, Choros e Reinados*, que é um aviso proibindo divertimentos do tipo “Zambunas” e “Reynados”.

Este último documento é particularmente interessante pela referência que faz às “zambunas”. Embora não seja claro a que se referem as “Zambunas” é certo que se trata de performances musicais e coreográficas que têm propósitos celebratórios. O termo “zambuna” facilmente se associa à palavra “sambuna” referida na década de 1980-90, pela batucadeira Nha Nácia Gomi, como “uma das partes do *batuque*” (Varela da Silva 1985). Do mesmo modo os dados descritivos dos “Reynados” propõem uma associação destes às *tabancas* – confrarias de base religiosa, de caráter assistencial social, que promovem anualmente festejos e cortejos rituais - que ainda encontramos em Santiago no presente. De resto, a literatura sobre a *tabanca* (Semedo e Turano 1997) explica em detalhe a sua organização, nomeadamente os mesmos episódios e personagens que fazem parte do ciclo ritual, que envolvem coroações, refeições comunais, *batuques* e peditórios semelhantes aos que os documentos do século XVIII proíbem nos “Reynados”. Pedro Cardoso, escrevendo em 1933, corrobora esta visão referindo que: “[os divertimentos populares] em Santiago cuja população campesina se encontra menos evoluída, [são] os *batuques* escaldantes de sensualidade e as *tabancas* com os seus reis e rainhas, suas superstições e cabalas” (Cardoso 1933:39).

As “Zambunas” e “Reynados”, pela referência oitocentista, podem ser “públicos” e envolvem “vozearias”.

Com effeito se tem visto continuamente as dezordens, que nascem de se fazer huns chamados Reynados, e Zambunas públicos de noite, com tanto excesso, que chega a ser por todos fins escandalozo a Deos, e de perturbação às Leys, e ao socego publico, principalmente por effeito da intemperança dos que se deichão esquecer de sy, sendo ainda estranho, e reparável, que se pratiquem semilhanes abusos nas Praças das Armas, contra a boa ordem, e respeito inalterável das mesmas (cit. in Pereira 2005:343).

Ao que parece, a julgar por estas descrições, as celebrações de “Esteira” que foram igualmente descritas por Chelmicki, na década de 1840, far-se-iam também já no século XVIII. Das informações que os documentos revelam é possível deduzir que, genericamente, na segunda metade do século XVIII estas práticas coletivas envolviam, para além de um abonado consumo de bebidas e comidas, a presença intensa da música descrita como um “*infernal alarido*”, canto e dança. De resto estes ingredientes continuaram durante muito tempo a estar associados ao *batuque*. Os documentos que citámos asseguram, eles próprios, pretenderem provocar alterações – pela proibição e a sua substituição - destas práticas.

É legítimo supor que o panorama social e cultural que Chelmicki conheceu em Santiago cerca de setenta anos mais tarde, tivesse sofrido já algumas alterações importantes. José Carlos

Conrado Chelmicki escreve numa época em que a escravatura está ainda em vigor em Cabo Verde, embora já abolida noutras paragens de administração portuguesa, e dá-nos a informação de que o *batuque* era praticado pelos *vadios*, os “pretos livres, habitantes do interior das ilhas” (Chelmicki 1841:326). Explica-nos ainda que estes eram “geralmente lavradores e assaz laboriosos”, e comenta que “são vulgarmente chamados *vadios*, nome que de certo não merecem dos indolentes burguezes ou aldeões habitantes dos portos de mar” (*ibid.*). Estas informações entroncam noutras considerações sobre a estrutura social do arquipélago, e muito particularmente da ilha de Santiago, que deixam perceber a existência de várias nuances entre as classes sociais que ultrapassam a distinção racial. A julgar pelas suas informações (ou a ausência delas) as implicações dos usos da música por cada classe são muito claras e distantes entre si.

Caracterizando a população diz o seguinte: “Em Santiago pode-se dizer que todos os habitantes são pretos, a exceção dos da Villa da Praia e algumas familias isoladas pelas Ribeiras” (Chelmicki 1841:325). No contexto urbano da Praia identifica crioulos e brancos a que associa práticas sociais e musicais europeias:

Geralmente gostam muito de divertimentos, e danças, com abundância e profusão de comidas, já por ocasião das festas nacionaes e regozijos públicos, já com motivos privados de família. Alli apparecem as senhoras creolas e brancas, filhas da terra ou alli estabelecidas, com muita elegância, e denotando maneiras agradáveis. Nestas reuniões que tem character Europeo dansam-se as contradanças francezas, inglezas, e a valça (Chelmicki 1841:334).

Quanto às danças dos *vadios*, afirma que “Nas [dansas] dos *vadios* é que se denota o verdadeiro carater africano. Para baptizados e cazamentos, &c juntam-se para o *batuque* quantos há, homens e mulheres em todo o circuito de algumas léguas” (*ibid.*). A sua descrição do perfil social dos *vadios* – distinto do que é descrito por Maria João Soares em relação aos séculos XVII e XVIII (vide cap.2) - ajuda-nos a compreender o contexto em que o *batuque* teria lugar:

Estes habitantes do interior fazem uma classe mui e totalmente destacada da população das villas e logares que alli téem o nome de villas. N'estes há uma mistura e fusão de raças, classes e condições como não existe n'aquelles. Os taes vadios como dissemos vivem da lavoura da terra e é o verdadeiro typo dos habitantes. Não se lembram, é verdade do passado, não curam do futuro e indifferentes até ao prezente, sem quasi nenhuma precisões, vivem espalhados pelas ribeiras e encostas das montanhas: isolados, quasi nunca formam povoações, porém suave é seu carácter, manços os costumes, patriarchal a sua hospitalidade. Não cometem crimes nem roubos, que, quando os há são quasi sempre cometidos pelos degradados (Chelmiki 1841:326).

Sobre os escravos, Chelmicki não fornece quaisquer informações além de que “tanto homens como mulheres andam sempre descalços” (1841:333).

Estas considerações corroboram a ideia de que a estrutura social de Santiago era, no século XIX, fortemente segmentada, refletindo-se na existência de repertórios performativos associados a cada um dos estratos da sociedade. A descrição que Chelmicki faz do *batuque*, que a seguir transcrevo, é entusiástica, embora carregada de preconceitos raciais e morais que se percebem no pudor implícito na forma pouco clara como descreve os movimentos de dança femininos. Refere-se também aos aspetos contextuais em que tinha lugar esta prática performativa e que incluíam os rituais associados à vigília dos mortos:

(...) Toda esta negraria senta-se em círculo n'uma casa ou á porta, e no meio entra a **balhadeira**, vestida á moda do paiz, largando sómente o panno dos hombros e apertando bem o da cintura. O coro começa mui lentamente suas cantigas, graduando e ora cantando com certa languidez ora gritando apressadamente; todos acompanham ao tacto, battendo com as palmas das mãos nas pernas. A balhadeira ao compasso desta vozaria, faz no meio [do círculo] movimentos com o corpo, voluptuosos, lascivos, desenvolvendo grande elasticidade e mobilidade dos musculos, por exemplo lentamente abaixam-se sem inclinar o corpo até tocar com os joelhos no chão, e tornam-se a levantar-se do mesmo modo mui devagar, e sempre fazendo jogar todos os músculos. As balhadeiras substituem-se alternativamente e ás vezes fazem homens as suas vezes.

N'aquilo ficam dias e noites e, continuariam semanas inteiras nesta ociosidade sem se importarem com mais cousa alguma, não se lhes faltando com alguma comida e aguardente de canna. Presenciamos em Santiago muitas semelhantes festas mas n'uma essencialmente na Ribeira de S. Domingos durou esta gritaria tres dias e tres noutes, graças á profusão de comidas do Morgado que dava a festa.

Estas reuniões também têm logar aos interros; morrendo algum parente ou amigo, mandam por elle **mantanhas**⁶⁸, e indo á igreja, tiram toda a agua benta para a despejar em cima da sepultura. Mas geralmente succede ao enterro um banquete, mesmo reza-se o terço e ladainhas em língua creola ao pé do cadáver; e isto dura em quanto o herdeiro tiver alguma cousa para dar a comer; ás vezes prolongam-se estes banquetes até oito dias (Chelmicki 1841:334-5).

Vinte e cinco anos após a publicação de Chelmicki o edital mandado publicar pelo Administrador do Concelho da Praia proíbe a realização dos *batuques*, “um divertimento” de “escravos, libertos e semelhantes”, “que se opõe à civilização atual”.

Faço saber a todas as pessoas a quem o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados *batuques* um divertimento que se oppoe á civilisação actual do século, por altamente inconveniente e incommodo, offensivo da boa moral, ordem e tranquillidade publica, que tanto convém manter e sendo de toda a conveniencia social reprimir de uma vez para sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilisado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes, aos quaes chamaria ao campo da immoralidade e da embriaguez; como porque incommoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e socego em suas habitações; o que lhes não é fácil conseguir, e que por vezes tem dado causa a numerosas queixas. Por todos estes motivos e fundado no que dispõe o artigo 249º, nº18, do Código Administrativo, determino: 1º que desta em diante ficam prohibidos os *batuques* em toda a área desta cidade. 2º Que as pessoas que forem encontradas em flagrante do disposto, serão presas e entregues ao poder judicial para serem processadas como desobedientes aos mandados da

⁶⁸ Mandar “mantanhas”, significa, em crioulo, enviar cumprimentos, recomendações ou saudações por alguém para outrem.

autoridade publica nos termos do artigo 188º do Código Penal. E para que chegue ao conhecimento de todos fiz passar o presente que será affixado em todos os logares do costume, e mais publicos da cidade. 7 de Março de 1866 (Boletim Official do Governo Geral da Província de Cabo Verde. Publicado por três vezes).

Provavelmente na cidade da Praia a proibição surtiu efeito, embora esse aspeto esteja por apurar. A descrição do naturalista e etnógrafo austríaco C. A. Doelter y Cisterich que visitou longamente a costa da Guiné em 1880-1881, mostra que, apesar da sua proibição, o *batuque* continuava a fazer-se em Santiago:

No que toca aos hábitos e costumes, encontramos em S. Thiago e Mayo, em grande parte, os mesmos da Africa Continental. Enquanto nas ilhas do norte as danças, a título de exemplo, são quase exclusivamente europeias, na ilha de S. Thiago dança-se preponderantemente o Batuco, semelhante às danças dos Papels, Mandingas, etc., dando-se preferência às danças africanas. Trata-se no Batuco de um largo circulo, formado pelos participantes, para cujo centro um par avança, o qual, com grande gritaria, concretiza uma série de torções articulares, que, não descrevendo mais detalhadamente, são acompanhadas por gestos altamente indecentes, enquanto os restantes participantes batem o compasso com mãos e pés, cantando monótonas melodias; estas danças, assim como na Africa Continental, podem durar noites inteiras. Também em casamentos e enterros predominam costumes africanos, os quais o cristianismo pouco alterou (Doelter y Cisterich 1884:54).⁶⁹

Embora as considerações de Doelter y Cisterich não sejam muito detalhadas, elas corroboram as descrições que se encontram noutras fontes. O que parece mais significativo é a tentativa de interpretação que este naturalista faz destas práticas numa associação direta que estabelece com as práticas da África continental. Por outro lado Doelter y Cisterich, escrevendo em pleno apogeu da era colonial, está lúcido e ciente do papel de transformação social e cultural que a Igreja tem neste contexto, admirando-se o naturalista, neste caso, daquilo que considera a longa permanência dos “costumes africanos” em meio cristão. Este mesmo autor testemunha também a presença da cimboa e utiliza-a como argumento para a sua interpretação da proveniência africana do *batuque*: “Enquanto raridade encontra-se às vezes um violino primitivo, como os que usam os Griots na Senegâmbia. Assim se vê como os hábitos das tribos de origem se mantêm, apesar do longo e contínuo contacto com os brancos” (Doelter y Cisterich 1884:60).⁷⁰

Outro aspeto significativo das descrições de Doelter y Cisterich refere-se ao costume da “esteira”, a vigília dos mortos, referido nos documentos do século anterior. Este testemunho revela-nos a permanência desta prática na cultura de Santiago e sugere a utilização de tambores rituais. Este dado é tanto mais significativo quanto a aparente ausência histórica de

⁶⁹ Alemão no original, tradução de Vasco Negreiros

⁷⁰ Alemão no original, tradução de Vasco Negreiros

tambores em Cabo Verde⁷¹ – em contraste com a África continental – o que constituiu um fundamento da singularidade da cultura cabo-verdiana enquanto mistura de elementos africanos e europeus, e um argumento maior acerca da importância da componente europeia naquela cultura. De facto a descrição de Doelter y Cisterich da “esteira” – que é acompanhada por uma gravura aqui reproduzida - refere claramente a utilização de tambores que não parecem ser os mesmos que estão presentes noutras práticas expressivas do arquipélago, mas antes fazem lembrar os tambores rituais das práticas do candomblé no Brasil (atabaques) e de outros cultos religiosos de origem africana das Antilhas e Caraíbas.

Também em enterros observei muitos hábitos profanos, especialmente em S. Thiago: O carpir obrigatório que pode durar dias inteiros, dar tiros e o costume de percutir tambores, o qual no correr deste relatório encontramos entre muitas tribos africanas. Numa noite fiquei admirado quando já tarde ouvi batidas abafadas de tambor, que vinham de uma cabana vizinha; primeiro supus que se tratasse de dança, no entanto, não só a minha companhia me explicou o que se passava, como tive autorização do dono da casa para entrar, verificando que estava enganado. No chão da casa, sobre uma esteira, jazia um defunto desnudo, ao lado do qual estavam três negros de pé; um deles batia de quando em vez num grande instrumento semelhante ao nosso tambor, com uma grande baqueta, enquanto os dois outros batiam com os dedos em tambores cónicos e os parentes e amigos choravam em frente à casa. Conforme me foi contado, a cerimónia dos tambores é repetida ainda durante várias semanas após o enterro do defunto, sendo o mínimo uma semana. Quando contei o que vira ao padre negro que me albergava, disse-me que os seus compatriotas davam muita importância a esses costumes que, por considerar inofensivos, não queria perturbar (Doelter y Cisterich 1884:55-6).⁷²

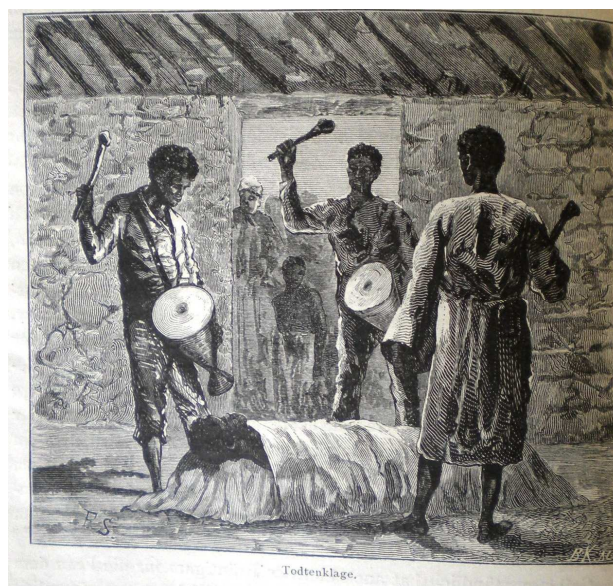


Figura 1 – “Todenklage”. Gravura publicada por Doelter Y Cisterich (1884:56) com três tocadores de tambor em vigília de um morto

⁷¹ À exceção dos tambores bimembranofones cilíndricos utilizados noutras práticas - como os festejos do Colá S. Jon ou as manifestações da tabanca – que são associados a uma origem europeia. (Ver Brito 1998, Monteiro 1988 e Gonçalves 2006, entre outros)

⁷² Alemão no original, tradução de Vasco Negreiros

Durante as décadas seguintes em que a história portuguesa fica marcada por episódios cruciais, como o “ultimatum” inglês, o regicídio, a implantação da República, em 1910, a participação na Primeira Guerra Mundial, entre outros, a documentação não é abundante no que respeita às práticas culturais da população rural de Santiago. O arquipélago atravessa aquelas décadas em permanente sobressalto sob a ameaça das crises e sujeito à intempestividade do clima, que gera periodicamente secas brutais que empurram a população para a fome e a emigração (*vide cap.2*).



Figura 2 - Postal ilustrado publicado em 1910 Fonte: Loureiro, J. (1998)

A visão colonial baseada em violentos preconceitos raciais, de exploração produtiva e de “direito” de administração, não se transforma com a República. Aliás esta prolongará, sem hesitação, as grandes opções políticas e administrativas históricas relativas às colónias que, por ironia, o Estado Novo se encarregaria de aprofundar. Não é, pois, de estranhar que os aspetos da cultura expressiva das remotas populações rurais da ilha de Santiago não tivessem interessado à vasta literatura administrativa e técnica (engenharia, cartografia, agricultura, vias de comunicação, entre outras) que foi produzida em Portugal sobre o seu mundo colonial entre o final da monarquia e a Primeira República.

Será já nos primeiros anos do Estado Novo que voltaremos a encontrar referências às práticas expressivas da ilha de Santiago em alguma literatura entretanto publicada. Um autor de relevância, o jornalista, professor e escritor Pedro Cardoso, que procurou defender os interesses da população do arquipélago de uma perspectiva politicamente empenhada, escrevendo em 1933, refere sobre o *batuque*:

O costume de cantar, acompanhando a cantiga de viola ou cimbó, compassando-a com a tchabeta, é o batuque.

Se as cantigas variam e a própria dança, nem por isso se deixa de chamar batuque a dança do tórno no terêro.

Existe, porém, uma espécie distinta, que se não devia classificar propriamente de batuque, porquanto, se é cantada no terreiro pelas cantadeiras é, também, recitada pelas contadeiras de histórias: - é a finaçon.

Cantada, o compasso da tchabeta é quasi imperceptível; a viola acompanha à surdina, ou, sendo a cimbó, êste sufoca os gemidos. A cantadeira do meio do terreiro é quem canta. Socorre-a, porém, uma das da cumpanha (côro e compasso), se a vê naufragar. Exclui o tórno (Cardoso 1933:87-88).

A descrição de Pedro Cardoso é substancialmente sucinta, o que parece contraditório com o título do livro em que é publicada esta referência: *Folclore Caboverdiano*. Em contraste, o modo como descreve a finaçon, dando ênfase ao lado coletivo e ao espírito de ajuda que as participantes podem dar à cantadeira em caso de necessidade, sublinha os valores de solidariedade social que este autor estava interessado em mostrar, usando o *batuque* como forma de os ilustrar. Na verdade Pedro Cardoso foi um ativista politicamente engajado com os ideais comunistas e o jornalismo que promoveu sempre teve um cunho de defesa dos interesses sociais, políticos e económicos de Cabo Verde. Alimentou, por isso, polémicas sobre os mais diversos assuntos: da arborização, da estiagem e da fome, ao analfabetismo e à instrução pública, passando pelas questões do Nativismo, da Raça Negra e da autonomia da província, sempre em defesa dos interesses dos “filhos das ilhas”. Foi um ardente defensor do continente negro e da dignificação do homem africano, usando nos seus escritos o pseudónimo “Afro”. As letras de *batuque* que transcreve no seu livro são, também elas, argumentos do sofrimento e das dificuldades da população rural de Santiago. Sem discutir se é causa ou consequência, o facto é que o interesse de Pedro Cardoso pelo *batuque*, acaba, no seu tempo, por clarificar uma conotação do género musical com o seu lado de contestação social.

Na linha deste pensamento ontológico, marcado por um posicionamento que procura identificar os elementos da “singularidade cultural cabo-verdiana”, Baltazar Lopes da Silva, um

dos fundadores do movimento literário em torno da revista modernista *Claridade*⁷³, dedica alguns dos seus textos ao *batuque*. Como definição lexical, Lopes da Silva refere “batuque” da seguinte maneira:

*(...) O Batuque é a festa popular típica da ilha de Santiago (...) O termo Batuque é também empregado no Barlavento, não sei se em todas as ilhas, para se designar a festa que se realiza na véspera do casamento, à noite. Costuma atribuir-se ao vocábulo origem africana, do landim, segundo Renato de Mendonça (...). Vejo, porém, (...) uma opinião discordante de Serra Frazão, para quem **batuque** é derivado (...) de **batucar**, cuja origem é o verbo **bater**, e não o quimbundo.*

*Informa ainda Frazão que bater, em quimbundo, é **ku-beta**. O interesse desta informação num estudo dialectológico como este reside numa sugestão, pelo menos como hipótese de trabalho, que ela permite. Vejamos. Um dos elementos do batuque cabo-verdiano é a **xabeta**, que consiste em marcar o ritmo e o compasso da dança batendo as palmas das duas mãos nas coxas; ao que suponho, antigamente o batuque era dança generalizada a todo o arquipélago; assim me leva a crer informação que obtive do velho João Joana então nonagenário, que me falou das danças da sua mocidade, em S. Nicolau, onde se batia a **xabeta**, a que ele chamava **xobeta** (Lopes da Silva 1957:221-222).*

Os textos de Lopes da Silva são fecundos em informação etnográfica e histórica sobre o *batuque*. Refere, por exemplo, que Santiago “É a única ilha de Cabo Verde onde ainda se celebram *batuques*, mas creio indubitável que outrora os terreiros existiam em todo o arquipélago” (Lopes [da Silva] 1949:43). E oferece-nos ainda um conjunto de dados relevantes sobre aspetos técnicos relativos ao universo performativo do *batuque*: “O instrumento do *batuque* (cimbó) conhecido em S. Tiago deve ser de origem sudanesa (...) Os assistentes acompanham o cimbó e os cantadores com a chabeta. (...) A chabeta consiste em marcar o ritmo batendo nas coxas as palmas das duas mãos. Há três ritmos mais importantes da chabeta: pa-pa, galeom e rapicado⁷⁴” (1949:44). Refere-se ainda aos contextos performativos onde o *batuque* tinha lugar:

É significativo mencionar que, pelo menos na região de Santa Catarina (S. Tiago) o batuque faz parte integrante das cerimónias curiosíssimas que precedem o casamento, das quais referirei a preparação da nubente por meio de jejuns e o banho pela madrinha. Nestas cerimónias entra ainda um traço característico: o silêncio quase total em que, na véspera do casamento, se conserva

⁷³ É importante destacar o facto de serem publicados na primeira página, do primeiro número da revista *Claridade*, justamente dois textos de *batuques*. A revista surgiu num contexto muito preciso e num meio literário fortemente influenciado pelas culturas portuguesa e brasileira de jovens intelectuais do Mindelo que procuravam uma expressão literária caracteristicamente cabo-verdiana. Por isso é significativo o facto de terem escolhido, simbolicamente, textos de *batuque* para abrir o seu projeto. Estavam, dessa forma, a privilegiar a cultura oral tradicional do arquipélago como símbolo, ou ponto de partida, para uma realidade literária que se veio a construir não só na revista mas naquilo que veio a ficar conhecido como movimento da *Claridade*. Este movimento defendia uma imagem de Cabo Verde como uma realidade singular e diferenciada da realidade cultural portuguesa metropolitana.

⁷⁴ A menção ao instrumento cimbó vem ao encontro das informações dos outros autores, inclusive na presunção da sua origem sudanesa. Já no que se refere aos nomes dos ritmos “mais importantes”, a designação “galeom” não aparece referida em nenhuma outra fonte.

a noiva, e a sua imobilidade (ela, em regra, esta sentada num pilão) (Lopes [da Silva] 1949:46).

Estas informações sobre o papel do *batuque* no ritual do casamento remetem para uma época ainda relativamente recente da prática em Cabo Verde. Nas entrevistas que fiz, desde 1992, estes contextos sempre me foram referidos e foram inúmeros os exemplos concretos apontados, tanto em Santiago, como também pelas mulheres imigradas em Portugal, no relato dos seus próprios casamentos e outros a que assistiram em Cabo Verde. Durante o meu trabalho de campo não tive oportunidade de confirmar a permanência deste contexto para a prática do *batuque* quer em Portugal quer em Cabo Verde.

Durante o Estado Novo em Portugal o *batuque* é excluído dos discursos escritos sobre Cabo Verde. Esta prática musical e coreográfica, considerada “licenciosa e lúbrica” nos seus sons e gestos, eminentemente rural e associada às classes da sociedade culturalmente mais afastadas do modelo mimético que o colonialismo procurou implantar, não era, decerto, do agrado das autoridades coloniais e, por isso, não teve lugar nas grandes encenações políticas e cívicas que o Estado Novo realizou para construir a sua imagem imperial. Não esteve representada na “Exposição Colonial”⁷⁵ (Porto 1934) nem na “Exposição do Mundo Português” (Lisboa 1940).

Durante a década de 1930 são apenas duas as referências escritas que encontrei sobre *batuque* incluídas nos trabalhos *Folclore Caboverdiano*, de Pedro Cardoso (1933) e *Ilhas Crionlas* de Augusto Casimiro (1935). É significativo o facto de terem sido publicadas nos primeiros anos do Estado Novo quando se pode supor que o aparelho censório estava ainda em fase de adaptação à sua missão de ocultar e silenciar aspetos que se opunham à ideia civilizadora do império, inscrita na ideologia do regime. O discurso histórico-político do Estado Novo sobre Cabo Verde colocava o arquipélago no conjunto dos territórios desabitados à chegada dos

⁷⁵ Cabo Verde foi representado “com os seus característicos entoadores da «morna»” (Boletim Geral das Colónias, X 109 (Número especial dedicado à Exposição Geral das Colónias) (p.332). No Palácio das Colónias, o Dia de Cabo Verde foi comemorado com uma conferência do escritor Fausto Duarte sobre o tema “Da Literatura Colonial e da morna de Cabo Verde”, posteriormente editada (Edições da 1a. Exposição Colonial, Porto, 1934). Essa conferência de F. Duarte, de cunho literário, procurou esclarecer o caráter da morna em função das condições geográficas e étnicas do Arquipélago e como manifestação da demopsicologia do crioulo: “A feição típica do Arquipélago reside, pois, na morna que destronou o torno e a manilha, e no violão que fez esquecer o cimbó e o tambor das festas gentílicas.” (p. 17). O autor esperava que a morna se tornasse popular em Portugal: “Para mim, a Exposição Colonial valorizou-se extraordinariamente com a inclusão dos músicos da minha terra. Pela vez primeira em Portugal se ouviu uma orquestra típica de Cabo Verde. E os que a ouviram jamais se esquecerão dessas gentis mulatas em cujos lábios a morna quase não perdeu o encanto que lhe é peculiar, e lá nas aldeias perdidas por vales e serras o povo repeti-las-á, ensinando às crianças o nome das ilhas lendárias.” (p. 17) F. Duarte lamentou, porém, o fato de a morna não ter sido apresentada como dança pelos caboverdeanos: “Entre nós, a música não é uma arte independente da dança” (p. 19).

navegadores portugueses e, por isso, “criados” posteriormente no âmbito da aventura povoadora lusitana. Não ficava bem, pois, que a presença “africana” subsistente neste território fosse publicitada para além do aspeto folclórico ou, quanto muito, como argumento para a complacente teoria luso-tropicalista de Sérgio Buarque da Holanda (1936) e de Gilberto Freyre (1933), que começava, por essa altura, a emergir e que, pouco depois, a propaganda do regime abraçaria.

Aqueles dois autores – Cardoso, professor cabo-verdiano e Casimiro, militar português – interessaram-se por divulgar as marcas da cultura africana em Cabo Verde, tal como a testemunharam. Opositores ao colonialismo os seus textos e ações expressam uma visão crítica das precaríssimas condições sociais em que viviam os *vadios*, portadores dessa cultura defendendo, embora veladamente, uma espécie de “genuinidade” da sua cultura fiel à herança africana por oposição àquela imposta pelo colonizador. Casimiro é particularmente incisivo quando refere:

No fundo de toda a actividade artística do arquipélago crioulo está o abraço, a fusão íntima de duas sensibilidades, de dois sentimentos, de dois sangues: o africano e o português. Como Pedro Cardoso, constatei na ilha de Santiago a par de maior fidelidade ao tipo bantu, maiores reminiscências da África natal. Nas outras ilhas, porém, a simbiose deu-se e o elemento português prevaleceu (Casimiro 1935:23).

Em 1968, no âmbito de uma encenação política para consumo externo, em resposta às críticas de que o “Portugal imperial” era alvo nos fóruns internacionais – como a ONU - foi preparada uma viagem presidencial, triunfal, a várias colónias, entre as quais Cabo Verde. A descrição detalhada oficial, lisongeira, encomiástica e laudatória, foi publicada – em português, francês e inglês - e é recheada de pormenores descritivos das visitas, receções, etc. não havendo, contudo, qualquer referência ao *batuque*. Pelo contrário, é feita a apologia de outro tipo de música que, pela sua proximidade ao universo estético do colonizador, é descrita em detalhe e celebrada num tom quase paternalista. O relatório da visita conta, por exemplo, que de visita ao interior de Santiago, o presidente da República, enquanto tomava café, teve oportunidade de ouvir em S. Domingos uma “morna” cantada por “uma tal Manuela” e um “grupo folclórico” (Faria e Gil 1968:173); em S. Jorge dos Órgãos outro grupo folclórico de alunos cantou “marchinhas de Lisboa” entremeadas de “mornas” (*ibid.* 175) enquanto o presidente escutava explicações sobre a viabilidade agrícola da freguesia; e na Praia, numa importante receção com discursos, refrescos e bolinhos, “num pequeno palco, ao fundo, ia tocando o conjunto Voz de Cabo Verde” (*ibid.* 183). O programa oficial e social das senhoras da comitiva incluiu uma visita ao Hospital e

quando à saída as senhoras passavam pelo Pavilhão de Cirurgia, exibiu-se ali uma orquestra de música popular da Brava, constituída por dois violinos, dois violões, duas violas, um cavaquinho e uma guitarra. Destacaram-se os solos de violino nomeadamente na execução da novíssima “Morna do Nosso Presidente”, da autoria de Carlos Mendes, um dos violas (ibid.186).

Esta visita era a todos os níveis uma afirmação do poder colonial português e nos mais diversos pormenores se observa o tom paternalista e encenatório do discurso. No caso das manifestações musicais descritas é fácil perceber que a música é secundarizada – acontece durante outras atividades – e sempre tratada como “menoridade folclórica”⁷⁶. Por outro lado apenas têm presença nesta encenação os géneros musicais conotados com: a) a afirmação da identidade portuguesa – o hino nacional; b) o “hibrismo musical” – as mornas; c) o “assimilacionismo” - marchinhas de Lisboa. Consequentemente verifica-se uma omissão total em relação ao *batuque* em todos os eventos em que esteve presente a comitiva oficial – e sabemos que o *batuque* era então uma prática expressiva amplamente difundida por todo o interior rural de Santiago (Varela da Silva 1990) - que é também um indicativo importante da política de silenciamento do Estado Novo em relação às práticas divergentes do paradigma do colonizador que, neste caso, procura iludir a presença e África naquele território⁷⁷.

Talvez o testemunho mais significativo desta intencionalidade de silenciar o *batuque* em favor da exaltação de géneros musicais híbridos ou ambivalentes (Bhabha 1994), pode ser lida nos testemunhos escritos a propósito da representação de Cabo Verde na Exposição das Colónias (Porto, 1930) que fazem a apologia da morna como uma espécie de género nobre. Cabo Verde foi representado “com os seus característicos entoadores da «morna»”. E a conferência do escritor Fausto Duarte sobre o tema "Da Literatura Colonial e da morna de Cabo Verde", editada em 1934, é bem explícita quando refere:

Para mim, a Exposição Colonial valorizou-se extraordinariamente com a inclusão dos músicos da minha terra. Pela vez primeira em Portugal se ouviu uma orquestra típica de Cabo Verde. E os que a ouviram jamais se esquecerão dessas gentis mulatas em cujos lábios a morna quáse não perdeu o encanto que lhe é peculiar, e lá nas aldeias perdidas por vales e serras o povo repeti-las-á, ensinando às crianças o nome das ilhas lendárias." (1934:17)

A conferência de F. Duarte, procurou esclarecer o carácter da morna em função das condições geográficas e étnicas do Arquipélago e como manifestação da demopsicologia do crioulo: "A

⁷⁶ Paradoxalmente, a música tradicional viria a tornar-se, quarenta anos depois, numa das principais “mercadorias” cabo-verdianas pós-coloniais.

⁷⁷ Um inquérito feito após a independência em todas as freguesias e lugares de Santiago mostra que em todas existiam grupos de *batuque* ativos em festas e acontecimentos sociais importantes. ([MinCultComCV] 1988). Diversos testemunhos locais corroboram a importância do *batuque* na vida social e cultural de Santiago desde muito antes dessa época.

feição típica do Arquipélago reside, pois, na morna que destronou o torno e a manilha, e no violão que fêz esquecer o cimbó e o tambor das festas gentílicas."(*ibid.*).

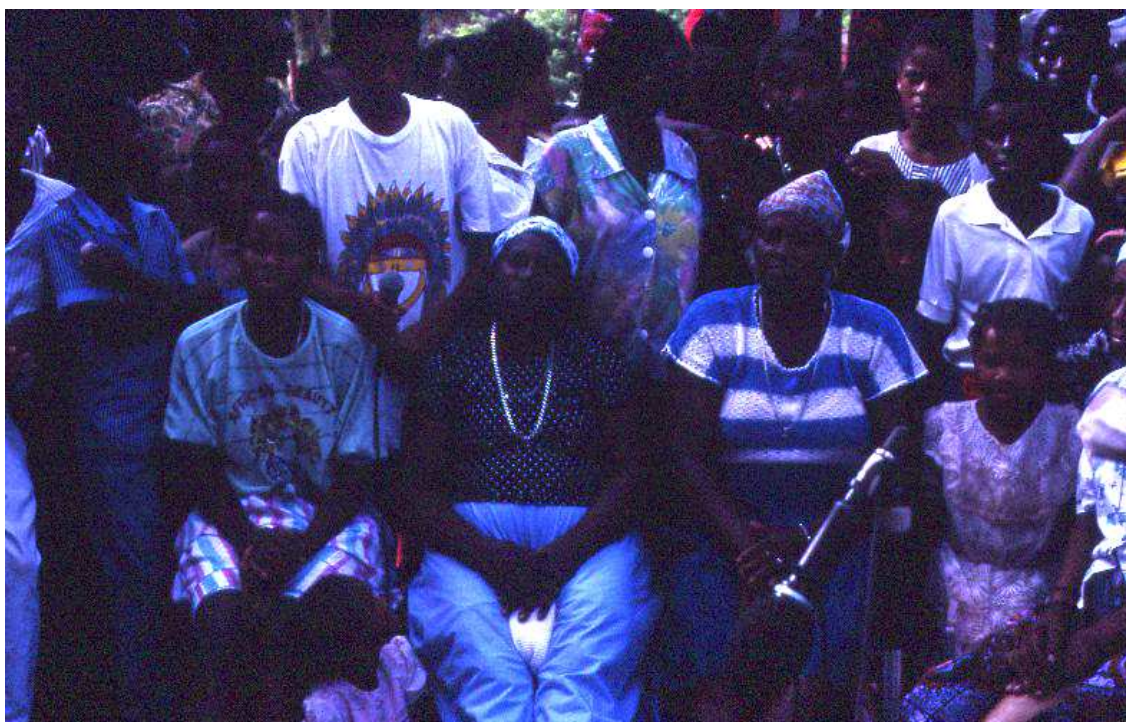
Na época da independência de Cabo Verde, em 1975, embora o *batuque* fosse regularmente praticado na cidade da Praia, em Santiago, ele era uma manifestação eminentemente rural. Não obstante existirem várias cantadeiras conhecidas por toda a ilha que eram regularmente convidadas para atuar em casamentos e batizados – como por exemplo Nha Bibinha Cabral (1900 - 1985), Nha Guida Mendi (1897-) e Nha Nácia Gomi (1925-2011) - o *batuque* apenas tinha uma expressão local nos eventos populares e familiares ou de vizinhança. Não tinha qualquer exposição pública de larga escala nos eventos oficiais que envolviam a música ou sequer no discurso sobre cultura. Todavia, após a independência e de acordo com uma lógica política que procurou pôr na ordem do dia a visibilidade das marcas africanas na cultura cabo-verdiana, o *batuque* acabou por encontrar, socialmente, um lugar importante nos discursos públicos.



Fotografia 14 - Cantadeiras do *batuque* da Cidade Velha durante uma sessão de gravação. 30 de janeiro de 1998. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Torres

Esse esforço político de afirmação da diferença em relação aos ingredientes culturais impostos pelo modelo colonial português, implicou uma modernização e afirmação de alguns traços mais evidentes da herança africana na cultura cabo-verdiana. O *funaná* começou por ocupar esse espaço ao nível da urbanização da produção musical – especialmente a partir do papel e

do protagonismo do guitarrista Carlos Alberto Martins⁷⁸ (conhecido por “Katchás” 1952-1988) e do seu grupo Bulimundo, logo seguido pelo grupo “Finassom”. O *batuque*, encontrou também o seu espaço, nomeadamente no âmbito de algumas atividades políticas, como os comícios de propaganda partidária, mas também oficialmente em atividades sociais promovidas pela Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMC). Neste período de regime monopartidário, que terminou em 1989, o *batuque* continuou a ser praticado no contexto rural em festas religiosas e domésticas.



Fotografia 15 - Elementos do grupo de *batuque* de S. Domingos. 10 de setembro de 1992. S. Domingos, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Castro Ribeiro

⁷⁸ Este importante músico cabo-verdiano faleceu num acidente de automóvel durante os dias em que se realizava na cidade da Praia o I Congresso da Música e Músicos Cabo-verdianos.



Fotografia 16 - Grupo de *batuque* da Cidade Velha durante uma sessão de gravação. 30 de janeiro de 1998. Cidade Velha, Santiago, Cabo Verde. Fotografia: Jorge Torres

Finalmente o *batuque* conheceu um novo e importante impulso a partir da década de 2000, quando as gravações comerciais em CD começaram a surgir no mercado e quando a atividade turística – sobretudo na cidade da Praia e no Tarrafal – criou uma forte demanda de exhibições no quadro da animação turística. Estavam criados novos contextos para a prática que, definitivamente, colocaram o *batuque* no mapa das modernas formas da música popular de Cabo Verde e, por consequência, contribuíram para a sua expansão pela diáspora. O *batuque* entrava assim em sintonia com a realidade poscolonial da música cabo-verdiana no planeta.

5. Cabo Verde em Portugal: o *batuque* na Área Metropolitana de Lisboa

A procura de reconstruir, embora com base em escassos testemunhos, a história do *batuque* em Cabo Verde, deixou claro que este género musical foi alvo de severas proibições, de discursos comprometidos e afrontosos e também de ocultação. Mas permitiu perceber, também que, apesar de todas as tentativas de proibir o *batuque* em Cabo Verde, ele permaneceu como uma prática velada, cuja importância se revelou não só na sua sobrevivência ao colonizador como, também, à própria condição migrante. De facto, uma vez em Portugal, as mulheres de Santiago trouxeram o *batuque* consigo e continuaram a praticá-lo, transformando-o num dos instrumentos mais fortes de afirmação da cabo-verdianidade.

Neste capítulo faço o retrato etnográfico do *batuque* em Portugal, tal como é praticado nos círculos de imigrantes cabo-verdianos, e caracterizo as práticas e organizações que o suportam. A investigação de arquivo e de campo, permitiu-me por um lado perceber as dinâmicas da prática do *batuque* no espaço privado e doméstico mas, sobretudo, entender o processo de folclorização do *batuque* que ganhou forma a partir da constituição de diversos agrupamentos formalmente organizados, na Área Metropolitana de Lisboa (AML) de que a seguir darei conta. Centro a minha análise em dois dos grupos com que trabalhei e que ilustram, nas suas configurações específicas, alguns dos traços mais comuns da prática do *batuque* em Portugal.

5.1. Prática do *batuque* em Portugal nos espaços privados e domésticos

A prática do *batuque* em Portugal circula por diferentes contextos nos quais se incluem as festas domésticas ou familiares, de carácter privado (casamentos, batizados e convívios familiares), as festas e eventos públicos (efemérides e outros eventos associativos, inaugurações, feiras temáticas, espetáculos avulso, entre outros) e ainda sessões do tipo ensaio, ou convívio, de carácter semiprivado, abertos à participação de pessoas interessadas em aprender ou praticar o *batuque*. As mulheres cabo-verdianas que participam na ocasião da prática do *batuque* nestes diferentes contextos podem coincidir, ou seja, nos dois primeiros casos o *batuque* pode ser desempenhado pelas mesmas pessoas que, no segundo caso integram grupos formalmente organizados e, no primeiro, se articulam espontaneamente com outros

cabo-verdianos que não pertencem necessariamente a este tipo de agrupamentos. Neste último caso, podem mesmo incluir indivíduos não cabo-verdianos.

Esta realidade múltipla oferece várias dificuldades à tentativa de recenseamento e caracterização das práticas e *batuque* em contextos informais. Nestes contextos a ocasião da prática do *batuque*, por não ser previamente programada, não permite prever o momento em que vai acontecer. De facto, a performance do *batuque* no âmbito doméstico, em festas e reuniões de familiares, de vizinhos ou de amigos, tem em comum com outras práticas de convivialidade dos cabo-verdianos, a informalidade. Não têm um momento ou um local específico para ocorrer – podendo ser em casa, ou ao ar livre - e nela podem participar todas as pessoas presentes, especialmente as mulheres e as crianças, com os homens habitualmente a assistir. O ambiente destes momentos é muito intenso, alegre, com as pessoas excitadas, verbalizando expressões em voz alta, rindo-se e falando ao mesmo tempo. A performance é liderada pelas mulheres com mais experiência e as outras participam tocando a *tchabeta* ou batendo palmas, cantando e dançando. O repertório é constituído pelo universo das *cantigas* conhecidas das mulheres intervenientes, podendo ser adaptadas – na extensão e no conteúdo – às circunstâncias em causa. Não tem uma duração específica, dependendo apenas da disposição e a resistência física das pessoas.

Quando é desempenhado nestas circunstâncias o *batuque* torna-se num ingrediente extremamente importante da convivialidade e o discurso das batucadeiras dá conta do posicionamento estético que têm:

(...) Em Cabo Verde, assim que acabamos de jantar, num dia que está a lua bonita no céu e está tudo clarinho - porque em Cabo Verde não havia luz, não é - e está tudo clarinho e juntamo-nos, vizinhas de perto e começamos assim a juntar e a dar e a cantar. (...)
O batuque é fixe. Pronto, estamos tão habituadas, que aquilo é tão alegre, tão bonito, com muita força. E gostamos muito. É muito bonito! A qualquer sítio que vamos, eles ficam todos contentes (...)
E há o ban-ban e o rapica – para mim é só ban-ban por que eu não sei rapicar - e pronto também não sei explicar, mas o batuque é muito bonito! (entrevista Domingas L. novembro 1993)

O *batuque* é performado também no âmbito das festas privadas associadas aos rituais de casamento ou batizado, onde ocorre em momentos específicos. O primeiro ocorre durante a preparação dos alimentos⁷⁹, nas noites que precedem a festa, dentro ou fora de casa num

⁷⁹ A confeção de muitos pratos tradicionais de Cabo Verde pode implicar longas horas de preparação com tarefas demoradas como, por exemplo, as operações de “pilar” ou “cuxir” o milho no pilão, ou mesmo a sua cozedura. Nas ocasiões de festa, em que as quantidades de alimentos a preparar é grande e proporcionais ao número de pessoas presentes, é habitual que estas tarefas sejam mais demoradas e executadas por várias mulheres num

processo de partilha onde trabalho e lazer se misturam. Na verdade, as ocasiões de festa podem transformar-se em verdadeiras atividades comunitárias onde as mulheres se articulam com o objetivo de ajudar a família a organizar os eventos. A preparação dos alimentos e de todo o contexto de acolhimento para os convivas é frequentemente transformado num ato de organização coletiva e de entreaajuda. A expressão crioula “djunta mô” (juntar as mãos para ajudar), frequentemente usada pelos cabo-verdianos para explicar o modo como se interajudam, traduz bem esta atitude de repartição de tarefas e de alguma forma nos remete mimeticamente para o *batuque* quer no que respeita à sua morfologia quer à sua performance. Na verdade as componentes formais do *batuque* estão perfeitamente repartidas embora de forma fluida, ou seja, podem circular pelos diferentes performers não sendo vinculativas e estabelecendo assim uma distribuição democrática das funções de cada um. Por outro lado a própria performance é feita em “djunta mô”, ou seja, a performance é interregulada por este princípio de esforço coletivo.

O segundo momento de prática do *batuque* no contexto de casamento ou batizado tem lugar após o banquete que sucede a cerimónia religiosa, na presença das mulheres que antes estiveram envolvidas na preparação dos alimentos e dos restantes convidados.

Em ambos os momentos a performance do *batuque* não tem uma estrutura planeada. Nestas ocasiões são desempenhadas cantigas de *batuque* conhecidas dos presentes, adaptando-se as letras, frequentemente, às circunstâncias do momento e dos intervenientes em presença. A duração destas sessões é imprevisível e depende da atmosfera criada podendo-se desenrolar por várias horas, “té manchê...”, ou seja, até ao amanhecer. Tradicionalmente, em Santiago, podiam ser contratadas pela família ou madrinha da noiva, cantadeiras solistas, reconhecidas como reputadas, para estas performances. Em Portugal são as mulheres com mais experiência que lideram a performance, enquanto as restantes acompanham e desempenham a percussão, o canto e a dança.

Os momentos de preparação dos alimentos, principalmente nos casamentos, em que se reúnem várias mulheres, são ocasiões especiais da performance do *batuque* nas quais as letras cantadas veiculam conselhos à noiva ou considerações filosóficas e sociais. De acordo com a tradição da ilha de Santiago – e a julgar pelos textos de batucadeiras famosas de Santiago (Nha

esquema de entreaajuda cabo-verdiana do “djunta mô” (“juntar as mãos para ajudar). Esta expressão é frequentemente usada pelos cabo-verdianos para descrever o modo como se articulam em tarefas coletivas. Em Cabo Verde, no interior rural de Santiago e em Portugal, ela é usada em formulas como por exemplo “*nos ta façe casa na djunta mô*” (literalmente: construímos uma casa de mãos dadas).

Guida Mendi, Nha Bibinha Cabral e Nha Nácia Gomi) publicados por Tomé Varela da Silva (1985, 1988 e 1990) - os conselhos enunciados alertam para a responsabilidade da vida de casada e a importância de manter condutas sociais “moralmente corretas” como, por exemplo, evitar o adultério, cuidar dos filhos, tratar da casa e respeitar a família. O exemplo seguinte é um fragmento cantado pela batucadeira cabo-verdiana Inácia Gomes (Nha Nácia Gomi) que através de metáforas defende a união do casal:

(...) *Ouvi vós:
Se o homem é bolo, mulher é doce
Se homem é açúcar, mulher é mel;
Mas no dia em que chover
O chão fica alagado,
A mulher fica encostada ao homem,
Mas homem sem mulher
É como carne sem mandioca
É como Xerém cru sem sal,
Como caldo de cabrito novo.*
(Nha Nácia Gomi, in Silva 1995:37, tradução minha)

O *batuque* pode ainda veicular conselhos destinados a preservar futuramente as boas relações entre o casal. Isto implica, para as mulheres, procurar agradar ao futuro marido de modo a conseguir exercer algum “controle” sobre a sua conduta de masculinidade dentro e fora de casa e, eventualmente, de acordo com os conteúdos das cantigas, aceitar com resignação os seus caprichos, sempre em ordem a preservar a estabilidade do lar. Estes temas relacionam-se com a frequente experiência social do adultério, dos filhos fora do casamento e das suas duras implicações na vida das mulheres cabo-verdianas. A cantadeira Maria Semedo da Veiga, popularmente conhecida por Nha Bibinha Cabral enuncia numa das suas cantigas o seguinte:

*Se o homem vai fora
Receber água
Para ele lavar os pés
A mulher deve fazer
Que não ouve
E que não sabe nada*
(Nha Bibinha Cabral, in Silva 1988:144, tradução minha)

Outros assuntos ilustrados nas *cantigas* desempenhadas nas vésperas e festas de casamento enaltecem, também, por isso, a excelência e sacralidade do matrimónio e do seu carácter de compromisso encarados do ponto de vista da ética e da moral cristã.

*Viva o nosso anjo da guarda
O santo do nosso nome,
O espírito do nosso corpo!
Nossa Senhora Rainha do Mundo ajuda-nos...
Salva o homem, salva a mulher*

*Eu sou Inácia Gomes, minha gente...
Um dia tive um filho rapaz,
O Senhor Deus deu-me um auxílio, minha gente!
E eu não disse nada, não...
Eu nunca contei nada,
Por acaso um dia
O Senhor Deus deu-me remédio,
Santo António deu-me a mão!
(Nha Nácia Gomi, in Silva 1995:84, tradução minha)*

Porém, com a mudança gradual do estatuto social da mulher e da centralidade patriarcal, aparentemente a natureza das relações familiares tem tido alguma tendência a tornar-se mais estável e menos desequilibrada no que respeita à distribuição de tarefas e responsabilidades entre os membros do casal. Por esta razão, a função de aconselhamento do *batuque* desempenhado na ocasião do casamento, tem também tendência a ser abandonada ou, quanto muito, a permanecer como retórica de uma configuração idealizada do matrimónio que, paradoxalmente, segue os modelos das relações conjugais do passado. Na realidade, boa parte do *batuque* performado nestas circunstâncias em Portugal tem mais a configuração de uma função lúdica sendo que a dimensão de aconselhamento existe apenas no sentido simbólico. Isto é, as participantes – executantes e destinatária – têm a consciência funcional do ato performativo mas, por vezes, não o preenchem com o seu conteúdo explícito. Dir-se-ia que a “narratividade” deste tipo de performances passa pelos conselhos e avisos numa lógica implícita de performatividade socialmente reconhecida como tal, mas a “discursividade” do *batuque* centra-se, eventualmente, noutros assuntos. Em consequência o evento adquire a aparência de convivialidade lúdica ainda que o seu papel simbólico – ou ritual – continue a estar presente.

Os dados a que tive acesso mostram que este tipo de performances ocorre em todos os bairros de maioria cabo-verdiana com alguma frequência, mas não me foi possível fazer uma avaliação da sua ocorrência uma vez que eles têm lugar em circuitos privados, constrangidos pelas condições económicas das famílias o que de alguma forma condicionou as minhas prioridades no trabalho de campo. O facto da minha presença nesses eventos constituir uma sobrecarga financeira para as famílias levou-me a evitar aceder a esses momentos canalizando

a minha atenção para a prática do *batuque* em contextos formais. Tive, no entanto, a possibilidade de anotar um conjunto de testemunhos sobre diferentes ocorrências o que me permitiu perceber que se trata de eventos claramente improvisados, sem um modelo rígido, portanto, e que apresentam nuances em relação à descrição que aqui apresentei. Por exemplo, o caso de uma colaboradora que juntou na mesma festa o batizado do seu primeiro filho com o seu próprio casamento – por razões económicas – e no qual o *batuque* apenas foi desempenhado no dia da festa uma vez que o banquete foi contratualizado a uma empresa de restauração não tendo acontecido a preparação ritual de alimentos. Também a festa de aniversário de casamento de uma das batucadeiras do grupo Finka-Pé constitui um exemplo de alteração ao modelo. Embora tenha acontecido a preparação ritual de alimentos a ocasião do *batuque* não se proporcionou devido a múltiplos fatores um dos quais, e talvez mais decisivo, tenha sido a nova forma de preparação dos mesmos. Na verdade, o acesso a um conjunto de ingredientes alimentares que dispensam a longa preparação a que habitualmente estão sujeitos em Cabo Verde (ex: o milho moído – “coxido” -), diminui significativamente o tempo necessário para a confeção da comida e, por conseguinte, alivia a necessidade do “djunta mô” . E, com ela, a própria presença do *batuque*.

Nas circunstâncias atrás descritas a performance do *batuque* ocorre com as mulheres sentadas em círculo, lado a lado, sendo a *dança do torno* performada no espaço central deste círculo. Esta forma replica um modelo que era comum em Santiago na década de 1990, quando ali fiz trabalho de campo, que me foi descrito pelas minhas colaboradoras e que se mantém nas performances que têm lugar nos contextos informais quer em Portugal, quer em Cabo Verde. Esta situação altera-se no contexto das atuações de palco, como veremos mais adiante.

5.2 Prática do *batuque* em Portugal nos espaços públicos – grupos formalmente organizados

Os grupos de *batuque* formalmente organizados, em Portugal, estão sediados em bairros maioritariamente habitados por imigrantes – especialmente cabo-verdianos – em algumas freguesias dos concelhos periféricos da AML: Almada, Amadora, Cascais, Loures, Moita, Oeiras, Seixal, Sesimbra, Setúbal e Sintra. Na cidade do Porto existe também um grupo de *batuque* – *Fidjos di Tera* - sediado na Associação Caboverdiana do Norte de Portugal. Praticamente todos estes grupos estão integrados nas atividades de associações locais de carácter cultural, recreativo, de solidariedade social, de defesa dos interesses das comunidades

migrantes ou de moradores⁸⁰. Os primeiros grupos de *batuque* formalmente organizados em Portugal surgiram no final da década de 80 do século passado, no âmbito de encontros comemorativos da comunidade cabo-verdiana (comemorações da independência de Cabo Verde, Festas das associações, entre outros). No espaço de cerca de vinte anos a dinâmica destes grupos foi muito variada quer no que respeita à formação de novos grupos e extinção de outros já existentes, quer no que respeita à mobilidade dos seus membros ou mesmo em relação ao número de anos que cada grupo esteve ativo e que, em alguns casos, teve um perfil bastante efémero.

A tentativa de contabilização e de caracterização dos grupos de *batuque* oferece, por isso, várias dificuldades pelo facto de não terem uma existência institucional autónoma e de dependerem totalmente do voluntarismo e disponibilidade das pessoas que os constituem. As limitações da vida pessoal e familiar das mulheres cabo-verdianas no espaço migratório – horários e locais de trabalho, local de residência, necessidade de apoio às famílias, luto, doença ou reemigração para outros países - retira-lhes, por vezes, a oportunidade e disponibilidade para a participação nos grupos de *batuque*. Há diversos casos de grupos que se formam e mantêm atividade por alguns anos - com apresentações públicas, confeção de trajes, atribuição de um nome ao grupo, estabelecimento de repertórios e papéis funcionais e organizacionais, entre outros - para depois, por condicionalismos pessoais dos membros, se extinguirem.

Em março de 2010 estavam referenciados treze grupos de *batuque* na AML, representados institucionalmente e com atividade pública conhecida nos últimos seis meses. Além desses treze havia informação da existência de mais sete, embora sem atividade regular referenciada há mais de seis meses e sem representantes institucionais. No Porto havia um grupo de *batuque* formalmente organizado, fundado em 2008.

⁸⁰ Estas associações desenvolvem um variado leque de serviços de apoio social como creche, ATL, formação profissional, acompanhamento social, ajuda à relação com as instituições portuguesas, etc.

Bairro	Concelho	Nome	Ano de Fundação	Observações
Alto da Cova da Moura	Amadora	Finka-Pé	1988	Formado no seio da Associação Moinho da Juventude (fundada em 1987). É o grupo formalmente organizado mais antigo em atividade. Fez já centenas de atuações por todo o país e digressões por Espanha, Bélgica, Cabo Verde e França.
6 de maio e Estrela de África	Amadora	Netas de Bibinha Cabral	1991	passou a ter esta designação só a partir de 1994. Até então designava-se “Grupo de Batuque do Bairro 6 de Maio”. Está integrado nas atividades do Centro Social do Bairro 6 de Maio (fundado em 1983), gerido pelas Irmãs Dominicanas do Rosário
Talude Militar	Loures	Batuque Pôr do Sol	1995	Passou a ter esta designação só a partir de 2006. Até então designava-se “Grupo de Batuque do Bairro do Talude Militar” ou “Grupo de Batuque do Catujal”. Insere-se nas atividades da Associação Recreativa e Melhoramentos do Talude Militar (fundada em 1993).
Bairro da Bela Vista	Setúbal	Rinka Finka	1997	Surgiu no âmbito do projeto “Novos Horizontes Nova Vida” desenvolvido pela Associação Caboverdiana de Setúbal (fundada em 1983). Este grupo tem um vasto historial de atuações
Carcavelos e Parede	Cascais	Voz de África	1997	Este grupo foi fundado originalmente no bairro das Marianas, no concelho de Cascais, no âmbito da Associação de Cabo-Verdianos. Constituiu-se como Associação autónoma com o apoio da Câmara Municipal de Cascais e está sediado num espaço cedido pela Câmara
Alto da Loba	Oeiras	Djunta mô	1998	Desenvolve as suas atividades no Centro Comunitário do Alto da Loba (organismo criado pela Câmara Municipal de Oeiras) que promove a sua apresentação pública. O grupo esteve sem atividade durante algum tempo, contudo no bairro do Alto da Loba nunca deixou de haver performances públicas promovidas por membros do grupo
Serra das Minas	Sintra	Djunta mô Sintra	2002	Integrado na Associação Luso-Caboverdeana de Sintra (fundada em 2002)
Serra das Minas	Sintra	Txabetinha	2006	É um grupo infantil sediado na mesma coletividade
Vale da Amoreira	Moita	Estrelas de Santiago	2007	Desenvolve as suas atividades no CE.VA – Centro de Experimentação Artística do Vale da Amoreira, Moita, e está integrado na Associação de Solidariedade Cabo-verdiana dos Amigos da Margem Sul do Tejo

Bairro	Concelho	Nome	Ano de Fundação	Observações
Casal da Boba	Amadora	Kultura e Tradição	2007	É um grupo juvenil, integrado nas atividades da Associação Unidos de Cabo Verde (fundada em 1985), no Casal de S. Brás, mas que abrange igualmente o Casal da Mira, na Amadora
Quinta da Princesa	Seixal	Bomba D'África	2007	Desenvolve as suas atividades na Quinta da Princesa. Não está integrado numa associação. Por vezes utiliza as instalações do Grupo Desportivo Cultural e Recreativo da Quinta da Princesa
--	Porto	Fidjos di Tera	2008	Está sediado na Associação Caboverdiana do Norte de Portugal (fundada em 1996, legalizada em 2001) e é formado por jovens estudantes e inclui rapazes
Outorela	Oeiras	Raiss di Terra	2008	Este grupo foi fundado originalmente no bairro da Pedreira dos Húngaros, no concelho de Oeiras, no âmbito da Associação Cultural e Desportiva da Pedreira dos Húngaros. A Associação de Solidariedade Social Assomada (fundada em 2000) a que está ligada abrange os bairros de Outorela, Portela, S. Marçal, Talaíde e Moinho das Rolas
Quinta da Princesa	Seixal	Mini Bomba D'África	2009	Trata-se de um grupo infantil que desenvolve as suas atividades no espaço da Escola EB 1 Quinta da Princesa

Quadro 8 - Grupos de *batuque* formalmente organizados em Portugal. março de 2010

Existiram, ao longo dos últimos vinte anos diversos outros grupos de *batuque* formalmente organizados, na AML, que se extinguíram. Alguns grupos tiveram ligações a Associações, mas outros viveram da iniciativa de uma ou várias mulheres que, assim, representavam o seu bairro ou uma ideia plasmada no nome do grupo. A lista seguinte refere alguns nomes de grupos que em algum momento estiveram ativos nas décadas de 1990 ou 2000 que, contudo, desapareceram.

Bairro	Concelho	Nome
Plano Integrado de Almada	Almada	Grupo de Batuque do Centro Comunitário PIA II
Quinta da Princesa	Seixal	Grupo de Batucadeiras "Djunta Mô"
Quinta da Princesa	Seixal	Grupo de Batucadeiras Juvenil "Djunta Mô"
Quinta do Conde	Sesimbra	Batucadeiras de Coração Aberto
Encosta Nascente	Amadora	Balanca C'oxa
Santa Filomena	Amadora	Ramonda
Alto da Cova da Moura	Amadora	Nacia Gomi
Casal da Boba	Amadora	Finaçon

Quadro 9 - Grupos de *batuque* formalmente organizados em Portugal referenciados na década de 1990 e sem atividade em março de 2010

O nome que os grupos de *batuque* formalmente organizados adotam para a sua designação oficial é inspirado em aspetos da cultura cabo-verdiana que procuram divulgar, demarcando-se sempre do nome do bairro ou da associação a que estão vinculados apesar de, muitas vezes, serem conhecidos veicularmente através da referencia a essa filiação. Este aspeto mostra também que os grupos formalmente organizados, procuram fazer-se representar de uma forma autónoma, aproveitando a sua exposição para juntar mais uma voz à voz coletiva da presença cabo-verdiana em Portugal.

Estes grupos são formados por mulheres adultas, imigrantes, cabo-verdianas e podem também incluir crianças e jovens e, ocasionalmente, homens adultos.⁸¹ As pessoas envolvidas na atividade organizada do *batuque* partilham fortes afinidades na sua experiência migratória e por isso desenvolvem um sentido de solidariedade e de pertença ao grupo. Na verdade muitas destas pessoas não se conheciam antes da migração, mas o *batuque* acabou por constituir um argumento para o desenvolvimento uma rede de laços de amizade e de sociabilidade, baseados na solidariedade que, uma vez consolidada a cumplicidade no interior do grupo, se estende

⁸¹ Em dois casos - *Djunta mô* e *Batucadeiras de Coração Aberto* – os grupos integram pessoas de outras nacionalidades, não descendentes de cabo-verdianos.

para além dele refletindo-se na vida quotidiana. Na decisão de adesão, de admissão e de permanência de uma mulher num grupo, essas redes revelam-se e mostram-se. O modo como estas redes se estruturam depende, em grande parte, do momento inicial da fundação do grupo e define-se concretamente a partir das relações de familiaridade, conhecimento (anterior ou posterior ao momento da emigração) e vizinhança. Define-se, também, pela experiência que cada uma revela na performance do *batuque* e que pode ser percecionada após a integração ou diagnosticada previamente, proporcionando assim a oportunidade para fazer parte do grupo. As crianças, jovens e mulheres adultas nascidas em Portugal foram introduzidas nos grupos quase sempre por familiares ou pessoas próximas que integram os próprios grupos.

Os grupos de *batuque* apresentam-se em eventos públicos organizados quer pelas associações a que pertencem quer por entidades externas que para o efeito os convidam. Embora tenham um carácter amador, podem receber ajudas pecuniárias pelas suas atuações públicas, atribuídas pelas entidades organizadoras dos eventos em que se apresentam. Este aspeto é muito importante para as componentes dos grupos de *batuque* já que representa um reconhecimento do valor da sua performance. Esse dinheiro é dividido igualmente pelas participantes e é uma ajuda bem-vinda no orçamento pessoal e familiar. O cuidado posto na receção do grupo e na organização do evento por parte das entidades responsáveis é um sinal de respeito e estima pelas mulheres e pela cultura cabo-verdiana. O facto de as organizações oferecerem a estes agrupamentos um tratamento atencioso, proporciona muita satisfação aos grupos reforçando a autoestima e, com ela, o prestígio social e cultural do *batuque* e da sua própria cultura materna. Usualmente é também da responsabilidade da entidade organizadora o fornecimento do transporte do grupo desde a sua sede até ao local do evento e toda a logística necessária à performance – como seja o palco, as cadeiras, o sistema de amplificação sonora e as instalações de apoio – bem como o fornecimento de uma refeição após a atuação. As conversas que tive com Eduardo Pontes e com Tomé Varela da Silva (*vide cap.1*), confirmam que as mulheres dos grupos de *batuque* apreciam a forma como são recebidas quando vão atuar e também o facto de serem recompensadas, ainda que simbolicamente, por isso.

Os momentos e locais de atuação dos grupos formam um vasto leque de espetáculos e convívios, organizados, previstos e publicitados com antecedência. Não têm locais específicos para ocorrer, podendo ser salas de espetáculo, salões ou pavilhões polivalentes, palcos ao ar livre, cafés ou restaurantes. Muitas vezes, no mesmo espetáculo em que se apresentam grupos de *batuque* formalmente organizados, estão integradas atuações de outros grupos musicais ou

de dança. Os contextos são tão diversos como, por exemplo, festas religiosas, festas escolares, comemorações políticas, inaugurações, atividades educativas ligadas à multiculturalidade, reportagens televisivas e radiofónicas, congressos e conferências, jantares e animação de espaços turísticos, entre tantos outros.

As atuações dos grupos de *batuque* são normalmente feitas a partir de convites de entidades institucionais cuja principal finalidade não se enquadra na produção de espetáculos, como por exemplo, Escolas e Universidades, Associações, Juntas de Freguesia, Câmaras Municipais, Comissões de Festas, Paróquias, Museus, Departamentos Governamentais, entre outras. São eventos que têm propósitos educativos, comemorativos ou de lazer e que, muitas vezes, pretendem divulgar a cultura dos imigrantes em Portugal. Para muitas instituições portuguesas, estes propósitos inserem-se em estratégias mais vastas de políticas de “aproximação” e “integração” dos imigrantes à sociedade portuguesa e, ao mesmo tempo, de combate ao preconceito e à discriminação. Nesta medida a apresentação pública do *batuque* ultrapassa a divulgação da cultura cabo-verdiana para procurar dar corpo ao processo de conhecimento e aproximação aos seus portadores imigrados em Portugal, por parte de entidades exteriores aos grupos.

Algumas vezes os grupos são contratados para realizar animação de espaços de lazer, como por exemplo, restaurantes, hotéis, discotecas, salas de espetáculo ou festas ao ar livre. Nesses casos – substancialmente menos frequentes que no caso anterior – a apresentação do *batuque* insere-se nas dinâmicas próprias da música popular e do espetáculo, constituindo uma “mercadoria” que se distingue junto do público pelas suas singularidades e pela sua associação à “música africana”.

Objetivos e domínios de atuação dos grupos

De acordo com os testemunhos dos elementos de vários grupos em Portugal (dirigentes associativos e mulheres pertencentes aos grupos) a formação e a manutenção dos grupos de *batuque* teve por base três grandes objetivos: 1. criar um espaço de convívio, recreio e desenvolvimento pessoal para as mulheres que os integram; 2. divulgar e garantir a transmissão da cultura cabo-verdiana às novas gerações; 3. proporcionar uma representação cultural das comunidades de imigrantes cabo-verdianos junto da sociedade de acolhimento.

A Associação Luso Caboverdeana de Sintra, que mantém dois grupos, *Djunta M6 Sintra* (formado por adultos, incluindo um homem) e *Txabetinhas* (formado por jovens e crianças) enuncia assim o aparecimento e manutenção destes grupos:

Batuque é um meio de mobilização de mulheres cabo-verdianas que pretendem reviver a cultura tradicional do seu país. Ao reunirem-se aos fins-de-semana para a prática desta tradição acabaram por contagiar as suas netas que se envolveram na nobre missão de preservar a cultura tradicional do seu país de origem. Existem dois grupos: infantil e adultos. Através do Batuque promove-se a educação não formal e a capacitação cívica, sendo que paralelamente ao ensaio surge a partilha e debate de ideias (in site da Associação Luso Caboverdiana de Sintra, <http://www.acas.pt/batuque.html>, consultado em março de 2010).

Os aspetos de desenvolvimento pessoal e de formação que o *batuque* proporciona são também destacados pela presidente da associação:

O batuque é também um espaço de formação, tanto para crianças como para adultos. Com os adultos debatemos imensas ideias e desconstruímos mitos e ideias erradas criadas a volta de muitas coisas. As mulheres do batuque são também um veículo de informação, pois os assuntos debatidos com elas e as ideias que ficam são passadas às pares no trabalho e noutros locais de encontro. [Com] As crianças são trabalhados os aspectos comportamentais de riscos e muitas vezes o momento que passamos com elas são de observação para depois intervir. Trabalha-se o auto estima, a disciplina, o respeito, o trabalho em grupo e até aproveita-se para abordar temas como sexualidade, violência doméstica entre outras (depoimento por e-mail de Rosa Moniz, presidente da Associação Luso Caboverdiana de Sintra, março de 2010).

A Associação Caboverdiana de Setúbal, por seu turno, dando conta do grupo *Rinka Finka*, fundado em 1997, refere nos seus textos de apresentação disponíveis on-line:

O grupo de batucadeiras integrou-se no projecto “Novos Horizontes Nova Vida” e constituiu-se como uma referência de identidade e memória colectiva da comunidade caboverdiana. A transmissão da herança cultural aos jovens descendentes e a divulgação dos aspectos da música e da tradição caboverdiana são os principais objectivos das batucadeiras do “Rinka Finka”. O grupo tem feito várias actuações fora da cidade de Setúbal divulgando a música, a cultura e a tradição caboverdiana em diferentes vilas e cidades portuguesas. A adesão de algumas jovens raparigas ao grupo de batuque assegura e possibilita a transmissão e a continuidade desta manifestação cultural de Cabo Verde no seio da diáspora e da sociedade de acolhimento (in site da Associação Caboverdeana de Setúbal, <http://www.acvsetubal.org/projetos/ver.php?id=3>, consultado em fevereiro de 2010).

No que respeita ao aparecimento do *Grupo Voz d’África*, que se constituiu como associação autónoma, este foi fundado por um grupo de vizinhas, mulheres cabo-verdianas do bairro das Marianas, em Carcavelos, no Concelho de Cascais, na época em que a Câmara Municipal preparava a demolição do bairro. A história deste grupo é traduzida nesta passagem de um estudo encomendado pela Câmara Municipal de Cascais sobre a população migrante,

(...) Esta associação surgiu em território concelhio, ainda em 1997, no já extinto Bairro das Marianas. A sua constituição foi muito incentivada pelo gabinete PER [Plano Especial de

Realojamento] instalado no bairro e reuniu um grupo de mulheres residentes neste espaço, muito marcado por fortes problemáticas sociais, pretendendo constituir uma forma de ocupação de tempos livres destas mulheres, um escape das suas realidades diárias e, simultaneamente, um modo de transmissão de uma herança cultural aos jovens descendentes de imigrantes, já muito desligados da cultura cabo-verdiana (Malheiros e Possidónio 2006:192).

Embora este grupo tenha sido fundado num bairro que entretanto desapareceu o grupo manteve a sua atividade, o que corrobora a ideia da autonomia dos grupos de *batuque* em relação aos espaços de origem filiativa. Desta forma o grupo continua a reunir-se semanalmente, em S. Domingos de Rana, e Lurdes Semedo, uma das suas componentes, define assim os seus objetivos:

Somos vinte e três mulheres cabo-verdianas da ilha de Santiago, formamos o grupo de batuque do bairro da Marianas. Formámos o grupo em Outubro de 1997, com o apoio do PER [Plano Especial de Realojamento] da Câmara Municipal de Cascais, numa garagem de um morador do bairro. A partir da dedicação da nossa líder, Lucinda Tavares, o grupo não quer deixar esquecer a tradição musical e cultural. O batuque faz-nos estar mais perto da nossa terra, das tradições dos nossos antepassados, recorda-nos as noites em Santiago com a família e amigos. A nossa estreia foi no teatro da escola Salesianos no Estoril, num encontro de poetas africanos em Novembro de 1997, depois actuámos nas festas de Carnaval do Centro infantil e Educacional da Parede e da Câmara Municipal de Cascais, realizada no pavilhão Dramático de Cascais e na Escola Secundária Fernando Lopes Graça no lançamento da revista "Cultura de Cabo Verde", na Rádio África para os ouvintes de Cabo Verde, no aniversário da Junta de Freguesia da Parede, no Jardim Visconde da Luz no dia de Portugal e participamos na gravação do disco da cantora cabo verdiana Celina Pereira. (Lurdes Semedo, da Associação Grupo de Batuque Voz d'África, em entrevista, março 2010)

A análise dos objetivos expressos nos documentos públicos cruzados com a informação etnográfica coligida no terreno, permite confirmar os três objetivos atrás enunciados que presidem à formação dos grupos e mostram também que a manutenção da sua atividade é regulada por três domínios de atuação que estão para lá da performance do *batuque*. Por um lado a memória e manutenção da cultura cabo-verdiana, por outro o desenvolvimento de uma cidadania ativa e participativa e, finalmente, o desenvolvimento pessoal e interpessoal.

Estes domínios de atuação adquirem forma nos espetáculos mas também nos ensaios semanais de *batuque* que proporcionam o convívio das mulheres que os integram. Estes ensaios são importantes oportunidades para as mulheres aliviarem a tensão e o stress do dia a dia e também para construírem e adaptarem o seu repertório. Os repertórios de *batuque* renovam-se com alguma frequência em função dos assuntos que as mulheres pretendem abordar. A temática das cantigas, como foi já abordado, relata diversos aspetos do quotidiano reportando-se, no entanto, a acontecimentos reais. A maternidade, a saudade, a imigração, a religiosidade, os problemas sociais são alguns exemplos de aspetos explorados nas cantigas de

batuque. A possibilidade que as letras oferecem de ser alteradas no momento da execução tornam o *batuque* num poderoso instrumento de crítica, louvor ou reivindicação sintonizado com a contemporaneidade.

Exemplos singulares da materialização destes objetivos podem ser encontrados nos grupos “Kultura e Tradição”, fundado em 2007 na Associação Unidos de Cabo Verde (freguesia de S. Brás, Amadora), e “Batucadeiras de Coração Aberto”, fundado em 2009 na Quinta do Conde (Sesimbra). No primeiro caso trata-se de um grupo de *batuque* formado por jovens até aos 16 anos, que dança vários tipos de música gravada – *funaná*, *kizomba*, *coladeira* e outros géneros musicais africanos - e toca e dança *batuque*. As suas performances envolvem uma dimensão coreográfica bastante elaborada com a participação de várias dançarinas coordenadas entre si, e também uma dimensão de dramatização. As suas cantigas de *batuque* são compostas pelo grupo e abordam os problemas da juventude do bairro onde estão inseridos – o casal da Boba e o casal da Mira - nomeadamente a delinquência, o racismo e o consumo de drogas. O segundo caso revela uma particularidade interessante: por ter sido promovido por uma entidade exógena – o departamento da ação social da autarquia - passou a integrar mulheres de várias nacionalidades residentes no bairro. Estes dois casos são reveladores da própria dinâmica dos grupos e do modo como o *batuque* se adapta a ela.

Veremos agora em maior detalhe dois dos grupos estudados para melhor entender algumas das suas características e configurações.

5.3. Finka-Pé – grupo de *batuque* da Associação Moinho da Juventude

“O motivo para o arranque do grupo Finka-Pé surgiu por acaso de fora. O Centro 5 de Julho, na Damaia, Amadora, nessa época, aí por 1989, organizou um despique de grupos de batuque com a participação de quatro grupos. Um de cada bairro daqui da Amadora. O despique foi no dia da inauguração do Centro 5 de Julho. Então começaram os ensaios do nosso grupo. A sede da associação estava ainda em construção, sem janelas nem portas, era um espaço muito grande. No entanto os primeiros ensaios já foram lá. À noite. Ao fim de poucos ensaios vinha muita gente, até de longe, de Cascais. Não só para participar, mas também para assistir. Era imensa gente a ver os ensaios. O grupo ficou talvez com umas trinta e tal mulheres. Elas tocavam, cantavam e dançavam imenso. Até altas horas. Um dia, até, o vizinho da Associação ficou aborrecido porque a música nunca mais acabava e já era tarde. Talvez uma da manhã.

Nessa altura estavam cá umas amigas minhas da Bélgica e elas arranjaram uns tecidos do Senegal, muito bonitos, coloridos, com que fizeram roupas para o grupo todo. Estavam muito bonitas, e elas gostavam muito. No dia marcado, lá foi o grupo para o despique no Centro 5 de Julho. Eu tinha muita expectativa e quando o grupo começou a actuar, com a Mingas a cantar, até fiquei arrepiada. O resultado não foi muito bom, porque o grupo não ganhou. Eu estava lá com as mulheres e então sugeri que fossemos pedir explicações ao júri. Porque é que não tínhamos ganho se éramos o grupo que mais dançou e que tinha mais pessoas?

O júri era formado, entre outros, pelo Álvaro Apolo, do Centro 5 de Julho e pelo Horácio Santos (Lalacho). Ele explicou que o grupo tinha alguns problemas: era muito grande, tinha muitas mulheres e, também os trajes que as mulheres escolheram não eram os típicos de Santiago. Eram mais à moda do Senegal, ou da Guiné. Depois o Horácio Santos começou a ajudar-nos e mudámos o traje para ficar à moda de Cabo Verde, com a saia preta e a blusa branca.

A primeira actuação oficial do grupo foi no Chapitô, num domingo à tarde. Estava a chover muito e foi dentro da tenda. Por causa da chuva não estavam muitas pessoas.

Depois o Domingos Morais convidou-nos para uma actuação no ACARTE que correu muito bem e, a partir daí, o grupo continuou a fazer muitas actuações.” (Entrevista com Godelieve Meerschaert e Eduardo Pontes, directores da ACMJ, na sua casa no bairro do Alto da Cova da Moura, março de 1995)

De forma a clarificar a fundação e objetivos do grupo Finka-Pé, as minhas principais fontes foram as notas de campo, e as entrevistas havidas com Godelieve Meerschaert e seu marido, Eduardo Pontes, dirigentes da Associação Cultural Moínho da Juventude à qual o grupo está associado. Em outubro de 2008 – quando realizei a segunda fase do meu trabalho de campo - o grupo era formado por quinze mulheres, que incluíam estudantes, trabalhadoras de serviço doméstico, uma jardineira, uma doméstica e várias vendedoras. As mais velhas eram todas oriundas da ilha de Santiago, embora de localidades diferentes e muitas não se conheciam entre si antes da imigração. Todavia existiam pessoas da mesma família e entre as mulheres criaram-se laços de grande amizade após a vinda para Portugal. Na sua maioria viviam no bairro, há mais de dez anos.

Estes dados confirmam a tese da antropóloga Marina Antunes (1991) que mostra a continuidade e a manutenção, no bairro do Alto da Cova da Moura, dos laços familiares e de vizinhança em Cabo Verde, nomeadamente da ilha de origem, antes da imigração. Segundo esta autora existe em Portugal uma tendência de reprodução, na distribuição pelo espaço urbano, das diversas origens geográficas em Cabo Verde. Com essa reprodução mantêm-se, reforçam-se ou recriam-se também todos os laços de familiaridade, de solidariedade e de sociabilidade anteriores.

Considerando este aspeto compreende-se então a formação e a manutenção dos grupos de *batuque* dentro do bairro e a existência de sessões informais de *batuque*, em casa, com a participação de familiares e amigos mais chegados. A tradição do *batuque* é algo que está intimamente ligado à experiência da vida de todas as mulheres no mundo rural da ilha de Santiago, de onde vem a grande maioria das famílias que reside no bairro. Todas elas passaram por uma experiência anterior de *batuque*, e sem dificuldade se integram num grupo, pelo menos tocando e cantando.

Quando o grupo Finka-Pé foi formado – em 1989 - apenas o integravam mulheres cabo-verdianas adultas, que haviam emigrado de Cabo Verde e que residiam no bairro do Alto da Cova da Moura. Nesta altura, estas mulheres transferiram para o palco práticas que faziam parte do seu quotidiano e das quais elas eram as detentoras. Na verdade, sendo imigrantes de primeira geração, e possuindo uma experiência adquirida em Cabo Verde, transferiram consigo um conhecimento performativo diretamente do contexto de origem. A sua relação com o mundo exterior ao do bairro limitava-se às obrigações laborais ou outras necessidades pontuais. No fundo, o bairro constituía um microcosmos de reprodução do espaço de origem mas também definia um novo horizonte e uma nova experiência a partir do seu exterior. Isto pode ser entendido por um lado como um processo fluído – as mulheres que faziam *batuque* em casa eram as mesmas que constituíram o Finka-Pé – mas também como um processo de rutura e fragmentação. De facto, uma vez no palco, estas mulheres estavam agora a fazer *batuque* para os outros e não exclusivamente para si próprias o que constitui uma mudança substancial na estrutura e no significado do *batuque*.



Fotografia 17 - Grupo de *batuque* Finka-Pé numa atuação no Terreiro do Paço durante um Festival de Música da CPLP. maio de 2006. Lisboa, Portugal. Fotografia: Rui Palha

A partir do ano de 2002 começaram a ser integradas jovens e crianças no grupo. Tratava-se de filhas, sobrinhas ou netas das intérpretes, já nascidas em Portugal que, contudo, conheciam bem a tradição do *batuque* do seu ambiente doméstico e mesmo do grupo Finka-Pé. Estas novos membros, apesar de nascidas dentro do bairro, não conheciam Cabo Verde e tinham sido sujeitas a um processo de educação formal que as obrigava a permanecer mais tempo fora do bairro em convívio com outros portugueses não cabo-verdianos de origem. Para elas, o acesso à situação de palco passava por um processo de aprendizagem do *batuque* que não só reproduzia o das mães mas tinha já o palco como objetivo. Na verdade, fazer parte do Finka-Pé era, para estas jovens, um privilégio e, para as suas mães, uma forma de garantir a manutenção da cabo-verdianidade⁸², e de orgulho pelo protagonismo das filhas. Para ambas constituía um modo de expor, aos outros – portugueses e cabo-verdianos –, a sua diferença –

⁸² De resto os documentos da Associação Moinho da Juventude traduzem essa função e destacam a sua importância: “A existência do grupo tem tido muita importância para a segunda geração de cabo-verdianos, pelo reconhecimento das crianças e jovens pela cultura dos pais, o que despoleta orgulho nos filhos ao descobrirem uma identidade própria, sensibilizando-os para outras culturas, em especial para a portuguesa” (Associação Cultural Moinho da Juventude, s.d.).

cabo-verdianos e santiagueses (*badius*) - a partir da situação de distinção que era a de “pisar um palco”.

“(...) eu lembro-me que eu via a minha mãe, por exemplo, a bater e eu fixava para aprender, mas nunca lhe pedia. Porque às vezes podia estar a ser muito ousada por querer aprender uma coisa que é mais para os adultos. Mas eu ouvia e via e depois comecei a aprender. E quando estava lá sozinha começava a fazer. E houve um dia que houve uma festa e estavam as pessoas todas em volta a batucar e ninguém queria dançar. Eu cheguei, entrei na roda e comecei a dançar. A minha mãe continuava a bater mas olhava assim muito estranha para mim. E depois no fim ela perguntou-me “mas quem é que te ensinou a dançar?” “Ensinar, ensinar, não me ensinaram. Eu comecei a ver e aprendi. Achas que eu faço bem?” E ela a mim diretamente não me disse nada, mas ela dizia às vizinhas “ai que a minha filha dançou tão bem!” (entrevista com Ângela D., abril de 2006).

Efetivamente, um dos objetivos da criação do grupo era o de dar a conhecer, no exterior do bairro, a cultura cabo-verdiana (cf. Regulamento do grupo no Anexo II). A maioria das suas atuações ocorria fora do bairro, no “mundo exterior”, onde trabalhava grande parte da comunidade que, nas situações de apresentação em palco, alterava radicalmente o seu estatuto de subalternidade perante a sociedade de acolhimento. Nestas circunstâncias as mulheres do grupo Finka-Pé deixavam de ser “trabalhadoras não qualificadas”, aos olhos dos portugueses, para incorporar o papel de representantes autorizadas da sua cultura, do seu bairro e da sua comunidade. Esta situação revertia a hierarquia dos papéis até porque a conjuntura de palco, pela sua natureza, obriga a centrar a atenção nas pessoas que nele se expõe. As mulheres do grupo Finka-Pé eram agora, finalmente, mulheres “qualificadas e especialistas” porque só essas têm autoridade para atuar em palco. O *batuque*, e a ocasião da performance, constituíam assim a chave para a ascensão social destas mulheres ainda que, esse sentimento, fosse apenas momentâneo, quando confrontado com o olhar dos portugueses, mas definitivo no interior do bairro e da comunidade.

“(...) quando a minha patroa me viu a [cantar e dançar] no batuque ficou muito espantada. Depois logo que cheguei a casa dela deu-me muitos parabéns.” (entrevista Domingas MF, dezembro de 2007)

O repertório do Finka-Pé é constituído pelo conjunto das cantigas que cada uma das cantadeiras conhece da sua experiência pessoal pré-migratória em Cabo Verde, e não há muitas cantigas feitas no âmbito do próprio grupo. No Finka-Pé quase todas as mulheres desempenham a função solista em determinadas cantigas e na maioria das atuações são interpretadas oito a dez cantigas. A *dança do torno* é feita pelas crianças e jovens do grupo, mas também as mulheres casadas a dançam quase sempre nas atuações o que constitui uma alteração de sentido em relação à herança de Cabo Verde onde a dança é desempenhada preferencialmente por mulheres jovens e solteiras. Os ensaios do grupo não são regulares e

ocorrem na sede da ACMJ sempre que está agendada alguma atuação. O secretariado e a direção da ACMJ asseguram o funcionamento institucional ocupando-se com os contactos do grupo e a organização dos espetáculos em articulação com as instituições que convidam. A orientação artística é de responsabilidade coletiva evidenciando de algum modo, a transferência para o palco da informalidade da prática do *batuque* no quotidiano. E também a dimensão democrática da partilha de tomada de decisões que o próprio *batuque* incorpora na sua performance. As mulheres do Finka-Pé orgulham-se do seu verdadeiro “espírito coletivo”, algo que é recorrente no seu discurso explícito. A tomada de decisões sobre a vida do grupo como, por exemplo, a aceitação de convites para efetuar atuações no exterior, é um processo discutido e aprovado por maioria. Deve, no entanto, realçar-se o papel motivador da dirigente Godelieve Meerschaert (Lieve) na marcação de ensaios e de certa forma na coordenação da atividade. De resto a figura e o papel de Lieve são centrais em toda a atividade da ACMJ desde a sua fundação até à atualidade⁸³. Esta psicóloga de origem belga, radicada no bairro do Alto da Cova da Moura desde o início da década de 1980, procurou imprimir na atividade da ACMJ, e também no grupo de *batuque* Finka-Pé, um princípio lógico de ação que se baseia no diagnóstico das potencialidades de cada membro do grupo, na análise dos problemas e na procura de resolver esses problemas a partir da articulação participativa das capacidades individuais (cada um contribui com o que sabe fazer melhor).

A partir do ano 2004, duas vezes por mês, ao domingo à tarde, o grupo efetua um ensaio que designa por “curso de *batuque*”. Esta atividade funciona por inscrições livres, abertas a participantes de dentro e fora do bairro. A iniciativa decorre do projeto Sabura desenvolvido pela ACMJ na sequência dos contactos que ao longo dos anos estabeleceu com grupos de pessoas, escolas, associações e outras que mostraram interesse em conhecer o Bairro e os projetos aí desenvolvidos⁸⁴. Os objetivos expressos do projeto Sabura são os seguintes:

mostrar que a realidade [do bairro] é bem diferente da estigmatizada pela comunicação social que confunde acontecimentos pontuais e fracturantes com um quotidiano e vivências normais. Apresentar esse quotidiano e a dinâmica social do Bairro passa por mostrar o seu património cultural e humano, a sua riqueza étnica e a integração na comunidade onde está inserida esta população.

O Roteiro das Ilhas surge com o objectivo de desenvolver as actividades económicas do Bairro promovendo a sua especificidade cultural e étnica. Ao visitante é possibilitado conhecer e contactar com os restaurantes e a sua gastronomia tradicional, as mercearias com produtos e sabores exóticos,

⁸³ A este propósito veja-se a dissertação de mestrado da etnomusicóloga Ana Flávia Miguel (2010:35 e 139-145) onde o papel de Lieve é também analisado no que diz respeito à liderança e participação com os membros da comunidade residente no Bairro da Cova da Moura.

⁸⁴ Sabura é um conceito estruturante da identidade e do discurso dos cabo verdianos sobre si próprios. Significa, em crioulo, “apreciar o que é bom, saborear”

os cabeleireiros com a sua arte, a música sempre presente, o artesanato e uma comunidade plena de saberes e de vivências. (Associação Moinho da Juventude 2004)

Esta é uma nova atividade que complementa os objetivos do grupo de *batuque* Finka-Pé e da ACMJ: de aproximação da sociedade à realidade cultural do habitantes do bairro que, nestas funções, se tornam participantes na própria cabo-verdianidade. Por outro lado, a prática do *batuque* é, nestas circunstâncias, apresentada pelas batucadeiras, como uma atividade terapêutica de combate às rotinas do quotidiano e ao stress.

No momento em que vou para o batuque parece que a cabeça fica mais leve. É um alívio porque como eu trabalho em casa, tomo conta de meninos pequeninos, quase nunca saio e o batuque é um momento bom. Porque estou com as minhas colegas e quando estamos lá parece que os problemas se foram embora. E quando voltamos para casa vimos consoladas. (entrevista Nha Ida, novembro de 1993)

5.4. Netas de Nha Bibinha Cabral – grupo de *batuque* do Centro Social do Bairro 6 de Maio

O grupo de *batuque* Netas de Bibinha Cabral é formado por mulheres imigrantes cabo-verdianas que residem no Bairro 6 de Maio, na freguesia de Venda Nova - Falagueira, também no Concelho da Amadora. Fundado em 1991 com o nome Grupo de Batuque do Bairro 6 de Maio, este agrupamento “emancipou-se” da filiação ao bairro, ao optar, em 1994 pelo nome atual de “Netas de Bibinha Cabral”. Revela deste modo não só a sua autonomia como também expressa uma homenagem a um dos mais importantes ícones do *batuque* em Cabo Verde, a cantadeira Nha Bibinha Cabral (1900-1985)

O Bairro 6 de Maio, na freguesia da Venda Nova, é classificado pela autarquia como um “bairro degradado” (Câmara Municipal da Amadora 2007) pela ausência de uma planificação urbanística. Este bairro é maioritariamente habitado por imigrantes cabo-verdianos. Segundo informações prestadas pela Junta de Freguesia e pela Câmara Municipal da Amadora neste bairro habitam cerca de 3000 pessoas. Até á década de 1980 a maioria dos seus habitantes era constituída por imigrantes cabo verdianos mas, desde 1993 passou a acolher imigrantes provenientes de outros países africanos, nomeadamente do Zaire e da Guiné.

Em termos urbanísticos este bairro distingue-se do Alto da Cova da Moura porque não tem arruamentos que permitam a circulação automóvel. As casas foram construídas muito

próximas umas das outras com passagens muito estreitas e sinuosas entre elas, sem deixar espaço para a circulação pública de veículos. Apenas algumas casas dispõem de infraestruturas básicas como água e eletricidade. Devido às carências existentes, uma congregação de freiras espanholas – a Comunidade das Irmãs Missionárias Dominicanas do Rosário - dedicou-se aqui, desde 1983, à ação social. Uma das obras realizadas foi a construção de um Centro Social e nele estiveram envolvidos diretamente os moradores realizando o trabalho de construção civil.

As atividades desenvolvidas pelo Centro Social destinam-se sobretudo aos jovens e às mulheres do Bairro. O Centro organiza cursos de formação profissional e de alfabetização e para os jovens existem atividades de ocupação de tempos livres que incluem a prática de música, dança e teatro e ainda as práticas desportivas. Aos fins de semana o Centro organiza catequese religiosa e missas. As suas instalações são relativamente exíguas, pelo que os espaços têm de ser utilizados de uma forma polivalente.

O grupo de *batuque* Netas de Bibinha Cabral está enquadrado nas atividades do Centro e tem ensaios abertos à participação de outras mulheres do bairro, aos domingos à tarde. O número de componentes é bastante flexível e depende, sobretudo, da disponibilidade das mulheres, crianças e jovens que participam nos ensaios. Em 2009 era constituído por 18 mulheres. Quando foi constituído o seu objetivo principal era o de “criar um espaço e um momento de convívio para as mulheres do bairro” (Irmã Deolinda 1993, conversa pessoal). Isso não impediu, no entanto, que o grupo aceitasse alguns convites para se apresentar em palco em espetáculos formais e exteriores ao bairro, e que criasse um traje próprio para estas atuações. Tal como no caso do grupo Finka-Pé, este agrupamento definiu também um modo de ascensão para as mulheres que o integram, sobretudo a partir do momento em que a exposição fora do bairro em contextos formais, se tornou mais frequente. Um caso exemplar foi o da participação no programa de animação musical “Das 7 às 9” promovido pelo Centro Cultural de Belém, onde atuaram pela primeira vez em 1993.

Porém, ao contrário do grupo Finka-Pé, este grupo integrou desde o início não apenas imigrantes de 1ª geração - nascidas em Santiago - mas também descendentes destas já nascidas em Portugal. Congregar as várias gerações de cabo-verdianas e transmitir-lhes o *batuque* era uma das preocupações fundamentais do grupo. Assim encontramos neste grupo três gerações de mulheres: as que nasceram em Cabo Verde, ali cresceram e se casaram, tendo emigrado

depois para Portugal; as filhas destas, nascidas já em Portugal ou vindas para cá ainda na infância e, por fim as netas das primeiras. Este aspeto é importante para as mulheres do agrupamento uma vez que ele é sistematicamente salientado quando o grupo se apresenta em palco. Para tal, as mulheres das diferentes gerações vestem trajes distintos e a disposição em cena é programada de forma a que surjam os três planos. As mulheres da primeira geração sentam-se em meia lua na parte de trás do palco; à frente destas dispõem-se as jovens e, à frente de todas, as crianças das gerações mais novas, em duas linhas horizontais paralelas, as adolescentes atrás e em maior número, e as crianças à frente. Às primeiras compete tocar a *tchabeta* e cantar. Aos membros das gerações mais novas, localizadas na boca de cena, compete desempenhar a *dança do torno* (frequentemente duas ou três dançarinas em simultâneo).

Tal como no grupo Finka-Pé, também o grupo Netas de Bibinha Cabral há várias mulheres que desempenham o papel de cantadeira solista. As observações e entrevistas que efetuei permitiram-me perceber que cada cantadeira tem associado a si um repertório de cantigas que habitualmente performa, em exclusividade, nas diferentes atuações e ensaios. Ao longo do seu historial o grupo tem menos atuações que o Finka-Pé, mas a sua atividade de ensaios é muito mais regular. Isto corrobora o objetivo inicial que presidiu à formação do grupo marcado pela ideia de reunião de mulheres mais do que de exposição da cabo-verdianidade. As atuações que realiza fora do bairro ocorrem em contextos semelhantes aos do grupo Finka-Pé: escolas, espetáculos organizados pela autarquia, convites de organizações não governamentais, entre outras. Porém, muito menos frequentes.

O *batuque* praticado no contexto poscolonial em Portugal por estes dois grupos estudados envolve, por um lado, a possibilidade de expressão dos problemas ligados à imigração e a outros tópicos do seu quotidiano, como as “saudades de Cabo Verde”, a condição social da mulher, a maternidade e o amor, as dificuldades da organização da vida na sociedade portuguesa (a legalização da situação jurídica, a proibição de venda de peixe nas ruas, entre outros problemas). Por outro lado a performance do *batuque* é aproveitada como forma de extravasar os problemas diários, de catarse social, de reforço dos laços de amizade entre as mulheres que o praticam e também uma forma de reviver momentos do passado em Cabo Verde antes da emigração. O *batuque* constitui também um importante processo de transmissão às gerações mais novas de uma identidade cultural cabo verdiana própria, projeto no qual todas as componentes e dirigentes estão empenhados. Finalmente, na atualidade, o

batuque é performado em diferentes contextos da vida social das comunidades da diáspora cabo-verdiana, como é o caso da periferia urbana de Lisboa, em Portugal. Se por um lado as festas e rituais da vida familiar e comunitária constituem ainda contextos da sua prática, por outro lado os eventos públicos como as comemorações políticas, os espetáculos, os Festivais e a animação turística de hotéis, restaurantes e discotecas são também importantes contextos de performance do *batuque* por grupos especializados e formalmente organizados.

Conclusões

No capítulo introdutório estabeleci três grandes dimensões de problematização apoiadas em nas abordagens da história e da etnografia focando a performance musical. Propus como objetivos de pesquisa, (1) Perceber a configuração histórica do *batuque* e a sua articulação com o processo de dominação colonial; (2) Compreender de que forma o *batuque* pode ser definido como estratégia de marcação de identidade e mediação social no âmbito da diáspora poscolonial contemporânea em Portugal, (3) Desconstruir as estruturas narrativas, sonoras e visuais da performance do *batuque* de forma a poder aceder à sua dimensão semântica e ao modo como ela adquire sentido na cultura colonial e pós-colonial.

A condição marginal do batuque

Para os cabo-verdianos na sociedade poscolonial contemporânea, a música e a dança assumem um papel estratégico de mediação e de sintonização com a história e a sociedade. A chamada “música cabo-verdiana” define um património que, na sua dimensão imaterial, adquire um valor simbólico central para a identidade, mas que também adquire significado como mercadoria. Na verdade, uma significativa parte da receita económica de Cabo Verde advém da música, e esta tornou-se justamente num incontornável e sempre bem sucedido “cartão de visita” turístico do arquipélago⁸⁵.

Mas de que música falamos quando nos referimos a este universo de duplo significado para a cultura cabo-verdiana? E até que ponto o *batuque* se inscreve nela?

No âmbito da música cabo-verdiana, o *batuque* ocupa e ocupou um lugar marginal que começou a ser moldado nas práticas expressivas do contexto colonial de Santiago, no século XVIII. Nesta época, o território e a sociedade santiaguense estavam divididos entre autoridades do reino, senhores locais terratenentes, escravos, e fujões ou *vadios*. As estratégias de distinção e de intimidação destes últimos - recorrentemente refugiados no interior

⁸⁵ Não obstante a dimensão transnacional da música cabo-verdiana remontar ao início do século XX, é sobretudo após a entrada de Cesária Évora no circuito internacional, em 1994, que esta se torna mais importante.

montanhoso e inóspito da ilha - levaram-nos a adotar práticas expressivas que claramente os ligavam à ancestralidade dos escravos trazidos da África continental e os afastavam da matriz europeia vigente no espaço urbano dominado pelos detentores do poder colonial. A sua atitude de afirmação e a inquietação que provocavam através, especialmente, da música e da dança (*vide cap.3*), configuram precisamente as primeiras práticas expressivas distintivas no arquipélago em relação à metrópole. Aparentemente são estas práticas que estão na origem daquilo a que hoje chamamos *batuque*.

A marginalidade do *batuque* correspondia à marginalidade daqueles que o performavam: os *vadios*. A sua presença em Santiago era intimidatória para as classes dos brancos (os colonos, os terratenentes e as autoridades do reino) e a sua proximidade com a cultura africana, traduzia-se num sentimento de inquietação que importava debelar sob pena da missão colonial ser posta em causa. Assim, as suas práticas performativas foram também proibidas e perseguidas, acompanhadas da violência inerente aos processos persecutórios que as políticas coloniais e racistas geram, embora, neste caso, sem sucesso. De facto quando no século XIX a escravatura é juridicamente abolida, as políticas de perseguição são aliviadas, os *vadios* mantêm-se pelo interior da ilha e convertem-se definitivamente em trabalhadores agrícolas deixando de constituir uma ameaça permanente ao poder instituído e às populações urbanas. O estatuto pós-esclavagista, trouxe consigo a autonomia dos *badius* santiaguenses e, com ele, também a liberdade para a manutenção das suas práticas performativas. O *batuque* emerge agora com outra visibilidade mostrando também que a sua condição de marginalidade lhe permitiu de alguma forma, sobreviver às proibições das autoridades coloniais (*vide Cap.3*).

A história do *batuque* é efetivamente uma história de resistência. A sua condição de marginalidade assim o definiu permitindo-lhe sobreviver a todas as proibições e perseguições. Mas essa resistência acompanhou a viagem de migração protagonizada pelos seus intérpretes e detentores, neste caso as mulheres de Santiago, e impôs-se no espaço migrante com novos formatos e significados. Os contributos recentes da teoria do poscolonialismo (Bhabha 1994, Featherstone 2005, Gilroy 1982 e 1999, Mignolo 2000, Sardo 2011, Spivak 1994, Almeida 2000 e 2004, Young 2001, entre outros), proporcionam-nos agora uma nova maneira de interpretar o percurso histórico das práticas expressivas dos territórios coloniais em geral e do *batuque* em particular.

No passado colonial, e sobretudo no período em que o Estado Novo pretendeu construir uma imagem imperialista baseada nos mitos da superioridade e heroicidade dos portugueses, o *batuque* foi olhado, ao lado de outras práticas expressivas dos indígenas das colónias, como “exótico”, “inferior”, “estranho” ou “colonial”. A sua natureza desconhecida configurava um tom de ameaça pela diferença que patenteava em relação às práticas expressivas promovidas pelo Estado como representantes da cultura metropolitana portuguesa. Durante o Estado Novo a receção das ideias de Gilberto Freyre sobre a singularidade da colonização portuguesa – conhecidas por luso-tropicalismo – contribuíram para criar um argumento social que afirmava o carácter multiracial e pacífico da história da colonização portuguesa, procurando assim ocultar a natureza discriminatória de base racial e de naturalidade⁸⁶ promovida pela administração colonial, e expressa nas relações e práticas sociais na metrópole. O *batuque* não se inscrevia neste modelo “luso-tropical” e, portanto, permanecia acantonado numa categoria de exceção.

Porém, esse acantonamento a que foi sujeito, provavelmente associado à vontade dos seus detentores, decorre também de outra geografia marginal: o *batuque* define, na sua morfologia, o género musical cabo-verdiano mais próximo do paradigma africano. Ele permanece nas práticas dos *vadios* confinados ao espaço rural do interior de Santiago, onde teve a sua génese, e se mantém como memória presente e ativa, testemunhando o passado e as cargas de escravatura e de rebeldia. A estrutura musical do *batuque*, no que diz respeito à componente melódica, rítmica, métrica e literária, assim como a sua organização performativa, mostram a permanência de elementos herdados de práticas musicais africanas designadamente a polirritmia percussiva e coreográfica, a estrutura modal melódica, e o esquema performativo do tipo “call and response” (*vide cap.* 2). O discurso literário das *cantigas* distancia-se fortemente de outros géneros emblemáticos da música cabo-verdiana, como a *morna* ou a *coladeira*. Nestes casos, a palavra cantada é baseada num discurso poético escrito enquanto no *batuque* o texto resulta fundamentalmente de uma cultura dita. O recurso a metáforas, a interpelação personificada, o conteúdo moral e narrativo, as referências permanentes ao mundo rural e à religiosidade, são exemplos de características formais que distanciam as letras de *batuque* das dos géneros canónicos da música cabo-verdiana. Os recursos sonoros, marcados por uma quase total circunscrição ao corpo, fazem do *batuque* um género singular no quadro das

⁸⁶ Os naturais das colónias, independentemente da sua condição racial, durante o Estado Novo eram discriminados no acesso a vários lugares da vida pública portuguesa ou à educação, para citar apenas dois exemplos (Castelo 1998).

práticas musicais cabo-verdianas, afastando-o uma vez mais do modelo “híbrido” que se configurou nos outros géneros performativos.

Em certa medida, e até à independência de Cabo Verde, o *batuque* partilhou com o *funaná* o mesmo contexto geográfico e social, sobretudo restrito às populações rurais da ilha de Santiago. Porém, após a independência, o *funaná* sofreu um processo de resgate social e político através da modernização dos instrumentos musicais utilizados que passaram a ser amplificados – guitarras elétricas, baixo, bateria ou caixa de ritmos (“drum machine”) e sintetizador - em detrimento dos instrumentos tradicionais – “gaita” (concertina) e “ferro” (reco-reco metálico)⁸⁷. Este processo teve grande aceitação por parte do público, e os músicos criaram grupos emblemáticos como o *Bulimundo* e o *Finaçom*, que difundiram e divulgaram o *funaná* por todas as ilhas e pelas comunidades diaspóricas. Confirmava-se assim construção de um “novo” Cabo Verde, independente e aceite socialmente, plasmado num género musical igualmente “novo” ou, melhor dizendo, “renovado”. Quanto ao *batuque*, por contraste, embora tenha conhecido nessa época um importante processo de divulgação e até de remição do seu papel de reivindicação aproveitado politicamente, não conheceu nessa época, a modernização instrumental nem a aceitação ou adoção por parte da população das outras ilhas de Cabo Verde, para além de Santiago. Permaneceu, portanto, às margens da representatividade da Nação e acantonado ao contexto rural santiaguense. Mas conheceu, isso sim, a viagem diaspórica através das mulheres migrantes para a Europa, África e os EUA.

As comunidades santiaguenses na diáspora – sobretudo em Portugal, mas também em Espanha, em França, no Luxemburgo e nos EUA – trazem para o plano da sua visibilidade social, a prática performativa do *batuque*. Assim, na década de 90 do século passado, o *batuque* vem juntar-se a outras práticas expressivas como a *morna*, a *coladeira*, o *funaná* e o *zouk*, no quadro da representação identitária dos cabo-verdianos. Porém, enquanto estes géneros musicais acedem rapidamente às plataformas discursivas da indústria da música, o *batuque* permanece até à década de 2000 exclusivamente no contexto da veicularidade oral. Assim, no espaço migrante a condição de marginalidade do *batuque* aloja-se na situação de subalternidade em relação aos outros géneros musicais e também perante a sociedade de acolhimento. À visibilidade mediática e à integração nos eventos comerciais, suportadas pela indústria da música que acompanham os outros géneros da música cabo-verdiana, opõe-se a invisibilidade

⁸⁷ Ao mesmo tempo o *funaná* permaneceu em Cabo Verde como prática tradicional em zonas rurais (Cf. CD Vários Artistas e Castro Ribeiro (Prod.) 1998 *Dez Granzin di Tera*) e como prática dos homens migrantes em Portugal, de acordo com Cidra (2010)

do *batuque* que não acede, por norma, a estes meios de exposição nem está integrado nas dinâmicas inerentes a estes contextos.

Vivendo nas margens – nas da lei inicialmente, nas da morfologia em relação aos outros géneros cabo-verdianos, nas da representação enquanto género que não acede à transversalidade da Nação, e nas dos espaços de divulgação no contexto migrante – o *batuque* é também, ainda que por momentos, um espaço de reversão de sentido. Porque, sobretudo para muitos cabo-verdianos imigrados – em especial os habitantes dos bairros periféricos de Lisboa – que se identificam com a cultura de Santiago e que a associam à própria identidade cabo-verdiana, o *batuque* adquire um valor simbólico único enquanto ícone da “cabo-verdianidade”. Nessas circunstâncias e para essas pessoas ele simboliza o lado africano de Cabo Verde e, na visão ontológica e essencialista que tão cara é aos discursos da identidade e à retórica das origens, o verdadeiro representante dessa cabo-verdianidade.

Paradoxalmente é nesta altura que a sua condição de marginalidade se transforma em privilégio: o *batuque* configura agora para estes cabo-verdianos um escudo de diferenciação e, para as mulheres que o desempenham e que o representam, uma oportunidade de ascensão social, de reconhecimento e distinção. Neste sentido o *batuque* configura um universo de mediação social no espaço migrante porque oferece às mulheres que o desempenham um lugar de protagonismo quer no interior da comunidade quer perante a sociedade de acolhimento, que só é acedido na própria ocasião da performance seja ela desempenhada em contextos informais seja na situação de palco.

Performance do batuque em Portugal: reivindicação, resistência, evasão

A análise dos discursos sobre a música quer em Cabo Verde quer nos contextos diaspóricos, assim como a importância que é institucionalmente oferecida ao protagonismo dos músicos cabo-verdianos pela seu envolvimento no panorama internacional, permitem concluir que a música e a dança configuram papéis específicos para a marcação social da identidade cabo-verdiana. A antiguidade e o alcance transnacional da diáspora contribuíram para o reforço destes papéis e, inclusive, medeiam na atualidade a relação dos cabo-verdianos com as sociedades de acolhimento. No caso de Portugal este processo é protagonizado por vários grupos formalmente organizados que se envolvem em atividades mediáticas quer da sociedade

civil, quer no âmbito institucional e político da representação cultural cabo-verdiana. Todavia a relação com a cabo-verdianidade que é construída nesse âmbito extravasa a mera representação institucional e envolve outras experiências que estão impressas na própria performance e que decorrem dela.

A experiência da performance, no *batuque*, invoca a memória como um dos ingredientes centrais para a legitimação do seu lugar como representante da cabo-verdianidade. A etnomusicóloga Kimberly da Costa Holton, no seu estudo sobre os Ranchos Folclóricos portugueses (Holton 2005) interpreta a performance do folclore no contexto diaspórico dos imigrantes portugueses nos Estados Unidos da América como uma relação vital entre a performance e a memória (2005:205). Esta proposta oferece uma possibilidade de interpretação do significado cultural da performance do *batuque* em Portugal pelos imigrantes cabo-verdianos. Tal como a performance do folclore trouxe para a diáspora portuguesa, no contexto de liberdade e democracia pós-revolucionária, novos papéis sociais e performativos, também a performance do *batuque* para a diáspora cabo-verdiana criou novos significados e atribuições em função dos contextos de performance, dos performers e do(s) público(s). A memória é um elemento central das novas atribuições em ambos os casos. No caso dos repertórios de *batuque* desempenhados na comunidade diaspórica em Portugal, apesar de se detetarem tendências para a cristalização de certas cantigas, a criatividade permanece um recurso central para as mulheres que, através da memória, procedem à renovação dos repertórios. É precisamente a partir da memória e das imagens e ideias que nela se foram fixando através da experiência que as mulheres inscrevem as novas temáticas na gramática herdada das cantigas de *batuque*.

É partindo deste pressuposto e decorrendo do que afirmei atrás (*vide cap 3 e 5*) que a performance do *batuque* pelas mulheres cabo-verdianas imigradas em Portugal é agora interpretada à luz de três conceitos resgatados do enquadramento teórico do poscolonialismo: a **reivindicação**, a **evasão** e a **resistência**.

No quadro das comunidades migrantes – nomeadamente em Portugal - o *batuque* é desempenhado por grupos de mulheres de Santiago e suas descendentes, enquadrando-se institucionalmente em associações de cariz cultural e social. A sua performance está marcada pelo emparelhamento com outras atividades no domínio da divulgação da cultura cabo-verdiana. Aqui as vizinhanças musicais do *batuque* são com outros géneros musicais, alguns de

Cabo Verde, como a *morna*, a *coladeira*, o *zouk*, o *funaná* ou o *rap*, que são performados no mesmo tipo de contextos de divulgação da cultura cabo-verdiana ou do entretenimento. Mantém-se, contudo a incompatibilidade irreconciliável de linguagem musical, de intérpretes e protagonistas que está na sua origem. Isto é, os géneros “clássicos” da música crioula, a *morna*, a *coladeira* e o *funaná* mantêm grande presença em espaços de dança e entretenimento, performados por músicos especializados em alguns casos profissionais, ao passo que o *batuque* é desempenhado por mulheres não profissionais em representação cultural das suas comunidades de bairro e da sua cultura materna, ou no contexto de festas, convívios e cerimónias públicas. Fazendo justiça a uma história de marginalidade e de **resistência**, o *batuque* mantém-se numa espécie de franja das práticas performativas cabo-verdianas, não acedendo aos mesmos espaços de divulgação, aos mesmos níveis de profissionalização nem a todo o aparato contemporâneo construído pela indústria da música. Porém, o *batuque* permanece incólume, resistindo no interior da comunidade, à hegemonia dos géneros musicais canónicos e mais próximos do universo estético da sociedade de acolhimento, mantendo-se como prática veicular em contextos informais e rituais e não conhecendo a mediatização proporcionada pelas indústrias da música. O seu “exotismo”, a sua “imoralidade” e a sua “estranheza”, outrora razões para a sua perseguição, conferem-lhe agora unicidade, reiteram a sua história heroica de **resistência** – que é também a resistência humana dos seus detentores - e são aproveitados pelas mãos de outros que, através de iniciativas exógenas, os retiram dos espaços veiculares de oralidade e os colocam nos espaços públicos de representação. O *batuque* é então recontextualizado e resemantizado, em nome da cabo-verdianidade mas, também, em nome de um lugar mais digno daqueles que o performam no espaço de acolhimento. Enquanto em Cabo Verde o *batuque* representa a Ilha de Santiago e, nela a **resistência** histórica dos *vadius/badius*, em Portugal ele extravasa a circunscrição insular para representar politicamente a nação Caboverdiana cada vez que um grupo de *batuque* é chamado a performar diante de audiências portuguesas. E é aqui que o *batuque* se define também como um lugar de **reivindicação**, reclamando através da sua exposição e das palavras cantadas, um lugar mais digno para os imigrantes cabo-verdianos em Portugal.

As duras condições de vida das mulheres cabo-verdianas que pertencem aos grupos formalmente organizados em Portugal, espelham-se com particular relevo nas atuações de *batuque*. Frequentemente estas atuações são dirigidas ao público português e têm por objetivo a exibição da cultura cabo-verdiana, numa lógica de divulgação e explicação da cultura materna das componentes e dos seus modos de vida no território da imigração, de modo a ajudar a

desfazer preconceitos sociais e estigmas racistas que prevalecem na sociedade de acolhimento. É também no âmbito destas atuações que em algumas cantigas de *batuque* as mulheres exploram temáticas de discriminação social, racial e de género e denunciam situações concretas associadas à falta de condições de vida em Portugal, e às condições da mulher, da cabo-verdianidade e da imigração. Configura-se, pois, nestas cantigas uma dimensão de **reivindicação** de um estatuto de paridade social e de cidadania.

Os grupos documentados neste trabalho (casos dos grupos Finka-Pé e Netas de Bibinha Cabral) no fundo representam o perfil de muitos outros grupos com estruturas, objetivos e modos de representação semelhantes que em Portugal se criaram desde o ano 1989 e são exemplos dos processos acima descritos. Criados por iniciativas de projetos de apoio social exteriores aos grupos, foram posteriormente adotados pelas mulheres dos grupos de *batuque* como seus. Foi através deles que o lado africano de Cabo Verde se revelou expositivamente como bandeira de diferença e, com ele, o lugar das mulheres que dão corpo ao *batuque* num jogo de **reivindicação** que é, ao mesmo tempo, a procura de garantir, no espaço de acolhimento, um lugar mais digno para si como mulher, como imigrante e como cabo-verdiana.

Mas o modo como o *batuque* resistiu à hegemonia dos outros géneros musicais cabo-verdianos no espaço imigrante, e se transformou em instrumento de reivindicação, só se explica porque o *batuque* conserva, ainda assim, aspetos de envolvimento pessoal e coletivo de enorme importância tendo permanecido, portanto, no contexto ritual e oral no quadro das comunidades migrantes. Para além da dimensão simbólica que incorpora nas situações rituais, as mulheres e jovens que o desempenham constroem uma performance colaborativa que se desenrola a partir de uma total interdependência entre o som percutido e polirrítmico, as palavras cantadas, os movimentos do corpo (dança), e a excitação coletiva dos músicos e do público, cujo desenlace pode culminar em momentos de alta intensidade emocional. A performance da *dança do torno* incorpora uma potencialidade catártica para quem a performa: a possibilidade de momentaneamente a dançarina se evadir de si própria e do seu contexto presente, para entrar numa dimensão de liberdade, euforia e bem estar. Também o grupo que performa a música e cria o ambiente para a dança, é testemunha e cúmplice desta evasão momentânea que avalia, aprecia e com a qual se regozija. É justamente neste contraste de liberdade pessoal e de afirmação individual que se constrói um espaço de **evasão** individual e coletiva socialmente valorizado e de enorme importância.

Em síntese, a performance do *batuque*, entendida como uma articulação entre as dimensões poética, coreográfica e musical, incorpora significados e sentidos de **reivindicação**, **evasão** e **resistência**. **Reivindicação** na mensagem das letras cantadas, **evasão** na alienação pessoal que a dança e a música proporcionam aos seus intérpretes e **resistência** na afirmação de uma estrutura musical de clara filiação africana que corporiza uma insubmissão poscolonial da identidade cabo-verdiana à cultura europeia de Portugal e ao seu passado colonial. Os contextos de exposição do *batuque* são arenas de afirmação da alteridade social e de avaliação permanente da relação poscolonial entre Portugal e Cabo Verde em geral, e entre portugueses e cabo-verdianos em particular. Os grupos de *batuque* configuram-se e apresentam-se ao público em função de estratégias específicas de representação de si próprios que pretendem chegar a quem os vê e ouve. Além das mensagens verbais incluídas nas letras das cantigas, através da maneira como se apresentam os grupos enviam também mensagens associadas à leitura da história e da cultura de Cabo Verde, dos cabo-verdianos e de Portugal contemporâneo, o seu contexto de inserção social.

Djunta Mô: a performance da caboverdianidade

A performance do *batuque* em Portugal filia-se no princípio de participação igualitária através da contribuição de cada mulher/batucadeira para o resultado final coletivo. A análise do modo como a performance decorre, mostra que, efetivamente, a organização do grupo é horizontal não estabelecendo qualquer tipo de hierarquização segmentadora. A diferenciação de papéis – que existe – não é vinculativa e acolhe a rotatividade. Na verdade, na ocasião da performance, cada mulher pode escolher o tipo de participação que pretende oferecer ao grupo. No decurso da performance, os papéis podem alterar-se, em função do modo como o *batuque* vai adquirindo sentido no tempo e sempre em movimento. Esse sentido que tem, para as mulheres, uma direção clara – a evasão –, define-se por um momento singular representado pela intensa articulação entre som, corpo e significado. A experiência individual depende, portanto, da sintonia interpessoal centrada no corpo que percute, que canta, que dança e que responde. Desta forma a experiência individual dá lugar a uma experiência coletiva onde o público adquire também um papel importante.

A inter-regulação da performance do *batuque* por este princípio de esforço coletivo pode ser encontrada na prática do “djunta mô” (juntar as mãos para ajudar), a expressão crioula

frequentemente usada pelos cabo-verdianos para explicar o modo como se interajudam no quotidiano de trabalho e que traduz bem esta atitude de repartição de tarefas que, no *batuque*, tem um papel estrutural. Para isso contribui também o princípio performativo do “call and response”, que é decisivo para que o *batuque* adquira sentido na ocasião da performance. A articulação do som percutido na *tchabeta*, o significado do texto cantado mesclado com a intensidade da voz improvisada, a energia que as dançarinas imprimem à dança, a oportunidade das interjeições vocais quer das batucadeiras quer do público, são ingredientes que integram a performance e que se articulam num sistema interativo de pergunta e resposta.

O modo como o *batuque* adquire significado, depende, assim, desta conjugação de esforços que, no palco, como no trabalho e na vida, são esteios centrais de um segmento importante da sociedade cabo-verdiana. Apesar de todas as vicissitudes da história, os *badius* de Santiago geraram processos de regulação e de sobrevivência que lhe permitiram resistir e reivindicar um espaço de permanência independentemente do lugar (“location”) onde moram. O *batuque*, é, provavelmente, um dos mais importantes testemunhos desse processo. Na voz e nos corpos das mulheres de Santiago, ele é não só um representante dessa história de sobrevivência como também um exemplo de como a música é, também, uma forma de regulação da sociedade.

Quando Gaiatry Spivak lançou nos meandros da academia a incómoda pergunta sobre a impossibilidade de expressão dos povos subjugados pelo colonialismo (“Can the subaltern speak?”), deixou claro que afinal a proposta de uma hermenêutica diatópica articulada entre a voz do colonizador e dos colonizados não era possível porque a estes – referindo-se aos povos subalternizados sem direito à cultura escrita – nunca lhes foi dada a oportunidade de falar. O *batuque*, na sua dimensão histórica, performativa e social, permite-nos justamente responder de outra forma. Na verdade o *batuque* deu voz aos *vadius*/*badius* de Santiago e ofereceu-lhes através de uma permanente inquietação a possibilidade de resgatar a memória e, através dela, afirmar-se no mundo que é, hoje, maior do que a própria casa porque se aloja numa dimensão transnacional.

Bibliografia

Academia das Ciências de Lisboa (2001) *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Verbo.

Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural (ACIDI) (s.d.) *ACIDI: Mais Diversidade Melhor Humanidade / More Diversity Better Humanity*. Lisboa: ACIDI / Presidência do Conselho de Ministros. Disponível em http://www.acidi.gov.pt/images/DVD_institucional_2008-2009/Livro_institucional_final.pdf

Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) (2004.) *Actas do I Congresso Imigração em Portugal: Diversidade-Cidadania-Integração*. Lisboa: ACIME. Disponível em <http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/pdf/Actas%20CongressoIm.pdf>

Agawu, Kofi (1995) “The Invention of "African Rhythm”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, Music Anthropologies and Music Histories (Autumn, 1995), pp. 380-395

Agawu, Kofi (2003) *Representing Afrfrican Music: Postcolonial Notes, Queris, Positions*. New York: Routledge.

Agência Geral das Colónias (1934) *Boletim Geral das Colónias*, X 109 (Número especial dedicado à 1ª Exposição Colonial Portuguesa)

Albuquerque, Luís de e Santos, Maria Emília Madeira (Coords.) (1988) *História Geral de Cabo Verde: Corpo Documental*. Vol. 1. Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica e Tropical / Direção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

Albuquerque, Luís de e Santos, Maria Emília Madeira (Coords.) (1990) *História Geral de Cabo Verde: Corpo Documental*. Vol. 2. Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica e Tropical / Direção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

Almeida, Miguel Vale de (2000) *Um Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta.

Almeida, Miguel Vale de (2004) “Crioulidade e Fantasmagoria”. XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambú, MG, Brasil. Disponível on-line em <http://site.miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/crioulidade-e-fantasmagoria.pdf>

Amaro, Rogério Roque (coord) (1999) *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdiana Residente em Portugal: Relatório Final*. (Estudo não publicado, encomendado pela Embaixada de Cabo Verde) Lisboa: IESE / GEOIDEIA.

Anderson, Benedict (2006) *Imagined Communities: Reflections on the origin and Spread of Nationalism*. London: Verso

Antunes, Marina Manuela Santos (1991) *Etnicidade Urbana e Marginalização: Um Olhar Sobre a Comunidade Cabo-verdiana na Amadora*. (Manuscrito policopiado) Lisboa: Dep. de Antropologia da FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ) (s.d.) *Grupo de Batuque Finka-Pé* (Folheto policopiado) Amadora: Associação Cultural Moinho da Juventude.

Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ) (2004) *Sabura – Turismo na Cova da Moura* (Folheto policopiado) Amadora: Associação Cultural Moinho da Juventude. Disponível em http://www.moinhodajuventude.pt/requalif_bairro/sabura.htm

Baily, John e Collyer, Michael (2006) 'Introduction: Music and Migration', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32:2, 167-182

Barbosa, António (2008) “A cimboa em Cabo Verde” in *Cimboa: Revista Cabo-verdiana de Letras, Artes e Estudos*. Ano 1, nº 1, p. 3-4.

Barcellos, Christiano José de Senna [1899-1912] (2003) *Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné: memória apresentada à Academia Real das Ciências de Lisboa*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Barreto, António (2002) “Mudança social em Portugal: 1960-2000”. In *Working Papers*. WP6-02. Lisboa: ICS. Acedido em <http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2002/WP6-2002.pdf>

Barth, Fredrik (Ed.) (1969) *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Boston: Little, Brown & Co.

Bastos, José Gabriel Pereira e Bastos, Susana Pereira (1999) *Portugal Multicultural*. Lisboa: Fim de Século.

Batalha, Luís (2004a) *The Cape Verdean Diaspora in Portugal: Colonial Subjects in a Postcolonial World*. Lenham: Lexington.

Batalha, Luís (2004b) “Contra a Corrente Dominante: Histórias de Sucesso entre Caboverdianos da 2ª Geração”. *Etnográfica* 8(2):297-333.

Batalha, Luís (2004c) “A Elite Portuguesa-caboverdiana: Ascensão e Queda de um Grupo Colonial Intermediário.” in Clara Carvalho e João de Pina-Cabral (orgs.) *A Persistência da História: Passado e Contemporaneidade em África*. Lisboa: ICS, pp. 191-225.

Batalha, Luís (2008) “Cabo-verdianos em Portugal: “comunidade” e identidade” in Góis, Pedro (org.) *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. (Comunidades; 2) Lisboa: ACIDI.

Bauman, Zygmunt (1995) *A Vida Fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio d'Água.

Béhague, Gerard (ed.) (1984) *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press.

Béhague, Gerard (2001) “Brazil” in Stanley Sadie e John Tyrrel (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3 London: Macmillan.

Bender, Wolfgang (1991) *Sweet Mother: Modern African Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.

Bhabha, Homi K. (2007) “Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial” in Rui Vilar e António Pinto Ribeiro (eds.) *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Tinta da China e Fundação Calouste Gulbenkian

Blacking, John (1973) *How Musical is Man?* Seattle: The University of Washington Press.

Blacking, John (1977) “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change” in *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9 (1977), pp. 1-26.

Blacking, John; Byron, Reginald (ed.); Nettl, Bruno (1995) *Music, culture, & experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press

Bohlman, Philip V. (2002) *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes (1956) *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Cosmos.

Born, Georgina e Hesmondhalgh, David (eds) *Western Music and Its Others*. Berkeley, LA, London: University of California Press.

Boxer, Charles R. (1969) *O Império Colonial Português*. Lisboa: Edições 70.

Braga, Teófilo (1867, 1905/1987) *Historia da Poesia Popular Portuguesa*. Lisboa: Vega.

Brito, Margarida (1998) *Instrumentos Musicais em Cabo Verde*. Praia: Centro Cultural Português.

Brooks, George (1993) *Landlords and Strangers: Ecology, Society, and Trade in Western Africa, 1000-1630*. Boulder: Westview Press.

Bruner, Edward M. (1986) "Experience and its Expressions" in Turner, Victor W. e Bruner, Edward (eds.) *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press. Pp. 3-30.

Cabral, Iva (2005) "Elites atlânticas: Ribeira Grande do Cabo Verde (séculos XVI-XVIII)" in *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa: Instituto de investigação Científica e Tropical. Disponível on-line em:
http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/iva_cabral.pdf

Cádima, Francisco Rui (coord.) (2003) *Representações (Imagens) dos Imigrantes e das Minorias Étnicas na Imprensa*. Lisboa: OBERCOM / ACIME.

Caldeira, Isabel (1993) "O Afro-americano e o Cabo-verdiano: Identidade Étnica e Identidade Cultural" in Sousa Santos, Boaventura de (Org.), *Portugal: Um Retrato Singular*. Lisboa: Afrontamento.

Câmara Municipal da Amadora (2007) *Relatório do estado do ordenamento do território*. [Amadora]: Câmara Municipal da Amadora / Departamento de Administração Urbanística. Disponível em:
<http://www.cm-amadora.pt/files/2/documentos/20080923154804281527.pdf>. consultado em Out 2010.

Carita, Cristina e Rosendo, Vasco Nuno (1993) "Associativismo cabo-verdiano em Portugal: Estudo de caso da Associação Cabo-verdiana em Lisboa. *Sociologia: Problemas e Práticas*. Nº13, pp. 135-152.

Cardoso, Pedro (1933) *Folklore Caboverdiano*. Porto: Edições Maranus

Cardoso, Pedro; Silva, Luiz (pref) e Margarido, Alfredo (pref) (1983) *Folklore Caboverdiano*. Paris: Solidariedade Caboverdiana. Reedição fac-simile com prefácio do original de 1933.

Carreira, António (1968/1983a) *Panaria Cabo-Verdiana-Guineense: Aspectos Históricos e Sócio-Económicos*. [Praia]: Instituto Caboverdiano do Livro.

Carreira, António (1977/1983b) *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. [Praia]: Instituto Caboverdiano do Livro.

Carreira, António (1977/1984) *Cabo Verde: (Aspectos Sociais. Secas e Fomes do século XX)*. Lisboa: Ulmeiro.

Carreira, António (1972/2001) *Cabo Verde-Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*, Porto: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, Imprensa Portuguesa. (2ª ed. Praia: Instituto de Promoção Cultural)

Carvalho, Pinto de (Tinop) (1903/1984) *História do Fado*. Lisboa: D. Quixote

Casimiro, Augusto [1935] *Ilhas Crioulas*. Cadenos Coloniais, nº 3. Lisboa: Cosmos.

Castelo, Cláudia (1998) «O Modo Português de estar no Mundo»: O Luso-tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961). Porto: Afrontamento.

Castelo Branco, Salwa e Branco, Jorge Freitas (2003) *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.

Castelo Branco, Salwa (Dir.) (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.

Castro Ribeiro, Jorge (1993) "Batuque: Estratégia Musical de cabo-verdianos Imigrados na Região da Grande Lisboa", comunicação no ciclo de conferências *Perspectivas e Trabalhos Recentes da Antropologia Portuguesa*, Lisboa: ISCTE, Nov.

Castro Ribeiro, Jorge (1994) "Iguais a todos diferentes de todos: cabo-verdianos de Santiago na região da Grande Lisboa e algumas das suas práticas musicais" comunicação não publicada aos *VIII Encontros de Musicologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abril.

Castro Ribeiro, Jorge (2004) "O Tempo e música: observações sobre uma abordagem teórica da Etnomusicologia / Aspectos temporais, formais e rítmicos no *batuque* de Cabo Verde." In *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol. 44 (Fasc. 3-4). Pp. 143-157.

Castro Ribeiro, Jorge (2006) "Post-colonial Processes in Capeverdian Music" comunicação ao Congresso *Portuguese World Music: Luso-African Forms and their Diaspora*, New Haven: Portuguese and Spanish Studies Department, Yale University. março. (no prelo).

Castro Ribeiro, Jorge (2007) "Nós somos Finka-Pé! A performance do *batuque* como reivindicação, evasão e resistência. Estudo de caso de mulheres cabo-verdianas do Bairro da Cova da Moura, Amadora." in Atas do *Performa 07 Encontros de Investigação em Performance*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Disponível em <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Jorge%20Ribeiro.pdf>

Castro Ribeiro, Jorge (2008) "Quando eu nasci o batuque já existia: A poscolonialidade revisitada em duas décadas de *batuque* cabo-verdiano em Lisboa" in Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Atas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.

Castro Ribeiro, Jorge (2009) “Batuku sta na moda: dinâmicas transnacionais da música cabo-verdiana” Araújo, Henrique Gomes (ed.) *Antropologia(s)*. Nº 3. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia (no prelo).

Castro Ribeiro, Jorge (2010) “Batuque” in Salwa Castelo Branco (Dir.) (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.

Castro Ribeiro, Jorge (2010b) “Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal” in Salwa Castelo Branco e Maria de São José Corte Real (Eds.) *Migrações* nº 6. Lisboa: Observatório da Imigração / ACIDI. (no prelo)

Charry, Eric (2001) “Griot” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Chernoff, John Miller (1979) *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press.

Chelmicki, José Conrado C. e Varnhagen, Francisco Adolfo (1841) *Corografia Cabo-Verdiana ou Descrição Geográfico-Histórica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné* Lisboa: Tipografia L.C. da Cunha.

Christensen, Karen e Levinson, David (eds.) (2003) *Encyclopedia of Community: From the Village to the Virtual World*. Londres: Sage.

Cidra, Rui (2010a) “Cabo Verde em Portugal, Música de” in Castelo Branco, Salwa (Coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Cidra, Rui e Castro Ribeiro, Jorge (2010) “Morna” in Castelo Branco, Salwa (Coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Clayton, Martin (ed.) (2003) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Clifford, James e Marcus, George (eds.) (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Conquergood, Dwight (2002) “Performance Studies: Interventions and Radical Research” in *TDR*, Vol. 46, No. 2 (Summer, 2002), pp. 145-156

Cook, Nicholas (2003) “Music as Performance” in Clayton, Martin (ed.) (2003) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Costa, Joaquim Almeida e Melo, A. Sampaio (1991) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Cruz, Eutrópio Lima da (1981) “La musique du Cap Vert” in *Le Courier* n° 69/Set.-Out. Pp. 83-86.

Doelter y Cisterich, Cornelio August (1884) *Über dir Capverden nach dem Rio Grande und Futa-Djallon : Reiseskizzen aus Nord-West-Afrika*. Leipzig: Verlag von Paul Froberg.

Duarte, Fausto (1934) *Da literatura colonial e da morna de Cabo Verde*. Porto: Tip. Leitão Araújo.

Earlmann, Veit (1996) “The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990’s”. *Public Culture*, Vol 8. Pp. 467-487.

Esteves, Maria do Céu (Org.) (1991) *Portugal, País de Imigração*, Vol. 22 Cadernos IED. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

Fanon, Frantz (1975) *Pele Negra Máscaras Brancas*. Porto: Paisagem. (Tradução do original em francês 1952)

Faria, Dutra e Gil, Artur Pedro (orgs.) (1968) *Crónica da viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968* Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

Featherstone, Simon (2005) *Postcolonial cultures*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Feld, Steven (1990) *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Ferreira, Manuel (1965/1985) *A Aventura Crioula*. Lisboa: Plátano.

Ferreira, Manuel (Org.) (1986) *Claridade*. Linda-a-Velha: A.L.A.C.

Fonseca, Maria Lucinda (2004) “Dinâmicas de Integração dos Imigrantes: Estratégias e Protagonistas” in Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) (Ed.) *Actas do I Congresso Imigração em Portugal: Diversidade-Cidadania-Integração*. Lisboa: ACIME. Disponível em <http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/pdf/Actas%20CongressoIm.pdf>

França, Luís de (Org.) (1992) *A Comunidade Cabo Verdiana em Portugal*. Vol. 23 Cadernos IED. [Lisboa] / Estarreja (imp): Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

Freyre, Gilberto (1933/2001) *Casa Grande & Senzala*.. Rio de Janeiro: Reord.

Frisbie, Charlotte (1980) “An Approach to the Ethnography of navajo Ceremonial Performance” in McLeod, Norma e Herndon, Marcia (eds.) *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.

Frith, Simon (2000) “The Discourse of World Music”, in Born, Georgina e Hesmondhalgh, David (eds) *Western Music and Its Others*. Berkeley, LA, London: University of California Press (302-322).

Gandhi, Leela (1998) *Postcolonial theory: a critical introduction*. Edinburgh: University Press.

García, Miguel A. (2005) *Paisajes sonoros de un mundo coherente: Prácticas musicales y religión en la sociedad wichi*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

García Gutiérrez, António (2009) *La Identidad Excesiva*. Madrid: Editorial Biblioteca Nova.

Gilroy, Paul (1982) *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 1970's Britain*. London & New York: Routledge.

Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London & New York: Verso.

Góis, Pedro (2006) *Emigração cabo-verdiana para (e na) Europa e sua inserção em mercados de trabalho locais: Lisboa, Milão, Roterdão*. Lisboa: ACIDI.

Góis, Pedro (org.) (2008a) *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. (Comunidades ; 2) Lisboa: ACIDI.

Góis, Pedro (2008b) “Entre Janus e Hydra de Lerna: As Múltiplas Faces dos Cabo-Verdianos em Portugal” in Góis, Pedro (org.) *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. (Comunidades; 2) Lisboa: ACIDI.

Gonçalves, Carlos Filipe (2006) *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.

González, Luzia Fernández (2006) “Evolução da comunidade Cabo-verdiana Residente na Marinha Luguesa” in *As Migrações en Galiza e Portugal. Contributos desde as Ciências Sociais*, ed. Rubén C. Lois González e Rosa M. Verdugo Mates, 217-235. s.l.: Candela.

Governo Geral da Província de Cabo Verde (1866) “Edital do Administrador do concelho da Praia” in *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*. 13, 31/3. pg. 3

Grassi, Marzia (2006) “Cabo Verde e o Mundo: O Género e a Diáspora Cabo-verdiana”. In *Working Papers*. WP6-06. Lisboa: ICS. Acedido em http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_6.pdf

Grassi, Marzia e Melo, Daniel (2007) “Portugal na Europa e a questão migratória: associativismo, identidades e políticas públicas de integração”. In *Working Papers*. WP4-07. Lisboa: ICS. Acedido em http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2007/wp2007_4.pdf

Hall, Stuart, Gay, Paul du (eds.) (1996) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.

Halter, Marilyn (1993) *Between race and ethnicity: Cape Verdean American Immigrants, 1860-1965*. Chicago: University of Illinois Press.

Herndon, Marcia e McLeod, Norma (eds.) (1980) *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.

Holanda, Sérgio Buarque (1936/2000) *Raízes do Brasil*. Lisboa: Gradiva.

Holton, Kimberly DaCosta (2005) *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Bloomington: Indiana University Press.

Horta, Ana Paula Beja e Malheiros, Jorge Macaísta (2004) “Os cabo-verdianos em Portugal: processo de consolidação, estratégias individuais e acção colectiva” in *Estratégia*, nº 20 – 1º semestre

Horta, Ana Paula Beja (2008) *A Construção da Alteridade: Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção Colectiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Hurley-Glowa, Susan (1997) *Batuko and Funana Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. (manuscrito de dissertação policopiado, não publicado) Brown University.

Hurley-Glowa, Susan (2001) “Cape Verde” in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

Hurley-Glowa, Susan (2005) “Reworking the Santiago Sound: A Cultural History of Badiu Roots Music in the Cape Verdean Diaspora” in *Actas da International Conference on Cape Verdean Migration and Diáspora*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social (CEAS). Disponível on-line em: http://www.prio.no/private/jorgen/cvmd/papers/CVMD_Hurley-Glowa_Susan.pdf

Instituto António Houaiss (2001) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.

Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco (ICLD) (1986) *Claridade: Revista de Artes e Letras. Publicação Comemorativa do seu Cinquentenário*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.

Instituto Nacional de Estatística (INE) (1991) *Censos 91*. Lisboa: INE.

Instituto Nacional de Estatística (INE) (1993) *Estatísticas Demográficas e Populacionais*. Lisboa: INE.

Instituto Nacional de Estatística (INE) (1994) *Estatísticas Demográficas e Populacionais*. Lisboa: INE.

Instituto Nacional de Estatística (INE) (2009) *Dados Estatísticos* (On-line). Consultados em http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_princindic&contexto=pi&selTab=tab0

Jackson, John A. (1991) *Migrações*. Lisboa: Escher.

Kapchan, Deborah (1995) “Performance.” *Journal of American Folklore* 108 (430): 479-508.

Kubik, Gerhard (2010) *Theory of African Music*. 2 vols. Chicago e Londres: Chicago University Press.

Lopes [da Silva], Baltasar (1949) “O Folclore Poético da Ilha de S. Tiago” in *Claridade*, nº7, p. 43-51

Lopes da Silva, Baltasar (1957/1984) *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde*. Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa, nº1. Lisboa: INCM.

Loude, Jean-Yves (1997) *Cap-Vert: Notes Atlantiques*. Paris: Actes Sud.

Loureiro, João (1998) *Postais antigos de Cabo Verde: Memória Portuguesa de África e do Oriente*. Lisboa: Maisimagem.

Malheiros, Jorge e Possidónio, Dora (coords.) (2006) *Estudo sobre a População Imigrante Residente no Concelho de Cascais: Relatório Final*. (Estudo não publicado, encomendado pela Câmara Municipal de Cascais) Lisboa: Geoideia / Câmara Municipal de Cascais. Disponível em <http://www.cm-cascais.pt/NR/rdonlyres/8367EDB0-CBC5-464A-BDD0-A9FB0603DD49/5007/EstudopopulacaoimigranteemCascais.pdf>

Malheiros, Jorge Macaísta e Mendes, Manuela (coords.) (2007) *Espaços e Expressões de Conflito e Tensão entre Autóctones, Minorias Migrantes e Não Migrantes na Área Metropolitana de Lisboa – (Observatório da imigração; 22)*. Lisboa: ACIME (Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas)

Mariano, Gabriel (1991) *Cultura Caboverdiana: Ensaios*. Lisboa: Veja.

Martins, Vasco (1989) *A Música Tradicional Cabo-Verdiana - I(A Morna)*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco

Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

[MinCultComCV] Ministério da Cultura e Comunicação de Cabo Verde (1988) *1º [Primeiro] Encontro de Música Nacional: Por Uma Música ao Serviço da Cultura e da Unidade de Cabo Verde*. (Manuscrito policopiado) Praia: s.e.

Mignolo, Walter. (2000) *Local histories / Global Designs: coloniality, subaltern knowldges and, border thinking*. Princeton: Princeton University Press.

Miguel, Ana Flávia (2010) *Kola San Jon, Música Dança e Identidades Cabo-Verdianas*. Dissertação de Mestrado em Música. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

Monson, Ingrid T. (1999) "Riffs, Repetition, and Theories of Globalization" *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1. (Winter, 1999), pp. 31-65.

Monteiro, Félix (1966) "Cantigas de Ana Procópio" in *Claridade*, nº9, p. 15-23.

Monteiro, Vladimir (1988) *Les musiques du Cap-Vert*. Paris: Chandeigne.

Moore-Gilbert, Bart (2000) "Spivak and Bhabha" in Schwarz, Henry e Ray, Sangeeta (Eds.) *A Companion to Postcolonial Studies*. Malden: Blackwell.

Myers, Helen (ed.) (1992) *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: Macmillan.

Néry, Rui Vieira (2004) *Para uma História do Fado*. S.l.: Público.

Neto, Sérgio (2009) *Colónia Mártir, Colónia Modelo: Cabo Verde no Pensamento Ultramarino Português (1925-1965)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Nketia, J. H. Kwabena (1974) *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton.

Oliveira, Handel (1973) *Cabo Verde 72: Ano Quinto de Seca*. Lisboa, s.e.

Osório, Oswaldo ([1980]) *Cantigas de Trabalho: Tradições orais de Cabo Verde*. [Praia]: Comissão Nac. para as Comemorações do 5º Aniversário da Independência.

Pereira, Daniel A. (2005) *Estudos da História de Cabo Verde*. Praia: Alfa Comunicações.

Pereira, Miriam Halpern, et al. (Coords.) (1993) *Emigração Imigração em Portugal: Actas do Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal Séculos XIX e XX*. Algés: Fragmentos.

- Pereira, Dulce (2007) *Crionlos de Base Portuguesa*. Lisboa :Caminho.
- Pinheiro, Eduardo (1958) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Figueirinhas
- Pires, Rui Pena; e Saint-Maurice, Ana (1989) "Descolonização e Migrações, os Imigrantes dos PALOP em Portugal", in *Revista Internacional de Estudos Africanos*, 10 e 11.
- Pires, Rui Pena (2003) *Migrações e Integração: Teoria e Aplicações à Sociedade Portuguesa*. Oeiras: Celta.
- Ribeiro, José da Silva (2000) *Colá S. Jon, ob que sabe!: As Imagens, as Palavras Ditas e a Escrita de uma Experiência Ritual e Social*. Porto: Afrontamento / Ministério da Informação e da Cultura de Cabo Verde.
- Ribeiro, José da Silva (2010) "Colá San Jon" in Castelo Branco, Salwa (Coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Orlando (1962) *Aspectos e Problemas da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Junta das Investigações do Ultramar, Centro de Estudos Políticos e Sociais.
- Rocha-Trindade, Maria Beatriz da (2004) "A realidade da imigração em Portugal" in Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) (ed.) *Actas do I Congresso Imigração em Portugal: Diversidade-Cidadania-Integração*. Lisboa: ACIME. Disponível em <http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/pdf/Actas%20CongressoIm.pdf>
- Rodrigues, Moacyr e Lobo, Isabel (1996) *A Morna na Literatura Tradicional: Fonte para o Estudo Histórico-literário e a sua Repercussão na Sociedade*, Mindelo: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.
- Rosa, Gisela Ramos (2006) "Tocando com as Mulheres do Batuque". Disponível on-line em http://redeciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio_cultural/Tocando_com_as_mulheres.pdf.
- Safran, William (1999) "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". In Vertovec, Steven e Cohen, Robin (eds.) *Migrations, Diasporas and Transnationalisms*. Cheltenham: Edward Elgar Publishings Ltd.
- Said, Edward W. (1978) *Orientalism*. Londres: Penguin (repr. 1992).
- Said, Edward W. (1999) *Out of Place*. London: Granta.
- Saint- Maurice, Ana (1997) *Identidades Reconstruídas: Cabo-verdianos em Portugal*. Lisboa: Celta.
- Samson, Jim (2001) "Genre" in Stanley Sadie (ed.) *The new Grove dictionary of music and musicians*. (2ª ed) London: Grove

Santos, Maria Emília Madeira (coord.) (2002) *História Geral de Cabo Verde*. Vol. 3. Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica e Tropical / Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga / Direção Geral do Património Cultural de Cabo Verde / Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde.

Sardo, Susana (2004) *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais Integrados. O caso de Goa*. Doutoramento em Etnomusicologia. Lisboa: UNL / FCSH.

Sardo, Susana (2011) *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*. Lisboa: Texto Editora.

Schechner, Richard (2002) *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.

Seeger, Anthony (1987) *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

Seeger, Anthony (1992) “Ethnography of Music” in Myers, Helen (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction (Norton/Grove Handbooks in Music)*. London: Macmillan.

Semedo, José Maria e Turano, Maria R. (1997) *Cabo Verde: O Ciclo Ritual das Festividades da Tabanca*. Praia: Spleen.

Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) (2001) *Relatório Estatístico Anual 2000*. Lisboa: SEF. Disponível em http://www.sef.pt/portal/v10/PT/asp/estatisticas/relatorios_detalhe.aspx?id_linha=4483#0

Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (2009) *Relatório de Imigração Fronteiras e Asilo 2008*. Lisboa: SEF. Disponível em <http://www.sef.pt/documentos/59/RIFA%202008%20Final.pdf#1>

Sieber, Timothy (2005) “Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora”. *Etnografica* IX (1): 123-148.

Silva, Alveno Figueiredo (2003) *Aspectos Político-Sociais na Música de Cabo Verde do Século XX*. Praia: Centro Cultural Português.

Silva, António Correia e, (2002) “Dinâmicas de decomposição e recomposição de espaços e sociedades” in Santos, Maria Emília Madeira (coord.) *História Geral de Cabo Verde*. Vol. 3. Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica e Tropical / Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga / Direção Geral do Património Cultural de Cabo Verde / Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde. pp.1-66.

Singer, Milton (1972) *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*. New York: Praeger Publishers.

Soares, Maria João (2005) “«Crioulos Indómitos» e Vadios: Identidade e Crioulização em Cabo Verde- Sécs. XVII-XVIII” in *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical. Disponível on-line em: http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/maria_joao_soares.pdf

Sousa Santos, Boaventura de (Org.) (1993), *Portugal: Um Retrato Singular*. Lisboa: Afrontamento.

Sousa Santos, Boaventura de (2002) “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” In *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Nº 63 (237-280)

Spivak, Gaiatry (1994) “Can the Subaltern Speak?” in Williams, Patrick e Chrisman, Laura, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press.

Spottswood, Richard K. (1990) *Ethnic Music On Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the Unites States, 1893-1942. Vol. 4: Spanish, Portuguese, Philippines, Basque (Music in American Life)*. Chicago: University of Illinois Press.

Stock, Jonathan (1993) “The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities”. *Music Analysis*, Vol. 12, No. 2 (Jul., 1993), pp. 215-240

Stokes, Martin (ed.) (1994a) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

Stokes, Martin (1994b) ”Introduction: Ethnicity, Identity and Music” in Stokes, Martin (ed.) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg. Pp. 1-27.

Stone, Ruth (2008) *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Tavares, Manuel de Jesus (2005) *Aspectos Evolutivos da Música Cabo-verdiana*. Praia: Centro Cultural Português / Instituto Camões.

Tinhorão, José Ramos (1988) *Os Negros em Portugal: Uma Presença Silenciosa*. Lisboa: Caminho.

Turino, Thomas (1988) “The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 9, n.2. p. 127-150.

Turino, Thomas (1993) *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.

Turner, Victor W. e Bruner, Edward (eds.) (1986) *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press.

Varela da Silva, Tomé (1985) *Finasons di Ña Nasia Gomi*. Praia: Institutu Kauberdianu di Libru [Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco]

Varela da Silva, Tomé (1990) *Ña Gida Mendi: Simenti di Onti na Tcbom di Mañan*. [Praia] / imp. Maia: Institutu Kauberdianu di Libru [Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco]

Varela da Silva, Tomé; Santos, Horácio e Semedo, Alexandre (1988) *Ña Bibina Kabral: Bida y Obra*. [Praia] / imp. Maia: Institutu Kauberdianu di Libru [Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco]

Vasconcellos, Ernesto J. C. (1916) *Archipelago de Cabo Verde: Estudo Elementar de Geographia Phísica, Económica e Política*. Lisboa: Centro Typographico Colonial.

Vertovec, Steven e Cohen, Robin (eds.) *Migrations, Diasporas and Transnationalisms*. Cheltenham: Edward Elgar Publishings Ltd.

Wachsmann, Klaus e Cooke, Peter (1980) “Africa” in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 1. London: Macmillan. P.144-152.

Waterman, Christopher A. (1990) *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Weber, Max (1978) Roth, Guenther e Wittich, Claus (eds) *Economy and Society*. Berkley: University of California Press. (1ª ed. 1956)

Young, Robert C. (2001) *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford and Malden: Blackwell Publishers.

Legislação

Decreto-Lei 212/92 de 12 de outubro

Lei n.º 17/96, de 24 de maio - Estabelece um processo de regularização extraordinária da situação dos imigrantes clandestinos

Decreto-Lei n.º 244/98, de 8 de agosto

Decreto-Lei n.º 4/2001, de 10 de janeiro

Decreto Regulamentar n.º 6/2004 de 26 de abril

Lei de Estrangeiros, n.º 23/2007, de 4 de julho

Sites institucionais consultados

Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) <http://www.oi.acidi.gov.pt/>
(acedido em fevereiro, março, abril, agosto e setembro de 2009 e outubro de 2010)

Área Metropolitana de Lisboa (AML)
<http://www.aml.pt/index.php?&iLevel1=home&iContent=index.html>
(acedido em julho de 2009)

Associação Caboverdeana de Setúbal
<http://www.acvsetubal.org/>
(acedido em fevereiro e março de 2010)

Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ)
<http://www.moinhodajuventude.pt/>
(acedido em junho de 2008, agosto e novembro de 2009 e fevereiro e março de 2010)

Associação Luso Caboverdiana de Sintra
<http://www.acas.pt/acas.html>
(acedido em fevereiro e março de 2010)

Câmara Municipal da Amadora
<http://www.cm-amadora.pt/PageGen.aspx>
(acedido em outubro e novembro de 2009 e fevereiro de 2010)

Câmara Municipal de Cascais
<http://www.cm-cascais.pt/>
(acedido em outubro e novembro de 2009 e fevereiro de 2010)

Instituto de Ciências Sociais (ICS)
<http://www.ics.ul.pt/>
(acedido em agosto e setembro de 2009 e abril de 2010)

Instituto Nacional de Estatística (INE)
<http://www.ine.pt/>
(acedido em março, abril e setembro de 2008, Janeiro-Março e agosto de 2009)

Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF)
<http://www.sef.pt/>
(acedido em março, abril e setembro de 2008, Janeiro-Março e agosto de 2009)

Documentos eletrónicos

Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural (ACIDI) (s.d.) *ACIDI: Mais Diversidade Melhor Humanidade / More Diversity Better Humanity*. Lisboa: ACIDI / Presidência do Conselho de Ministros. Consultado em janeiro de 2010, em http://www.acidi.gov.pt/images/DVD_institucional_2008-2009/Livro_institucional_final.pdf

Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) (2004.) *Actas do I Congresso Imigração em Portugal: Diversidade-Cidadania-Integração*. Lisboa: ACIME. Consultado em outubro de 2009 em <http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/pdf/Actas%20CongressoIm.pdf>

Almeida, Miguel Vale de (2004) “Crioulidade e Fantasmagoria”. XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambú, MG, Brasil. Consultado em novembro de 2009 em <http://site.miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/crioulidade-e-fantasmagoria.pdf>

Associação Cultural Moinho da Juventude (2004) *Sabura – Turismo na Cova da Moura* (Folheto policopiado) Amadora: Associação Cultural Moinho da Juventude. Consultado em setembro de 2009. http://www.moinhodajuventude.pt/requalif_bairro/sabura.htm

Barreto, António (2002) “Mudança social em Portugal: 1960-2000”. In *Working Papers*. WP6-02. Lisboa: ICS. Consultado em setembro de 2009 em <http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2002/WP6-2002.pdf>

Cabral, Iva (2005) "Elites atlânticas: Ribeira Grande do Cabo Verde (séculos XVI-XVIII)" in *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa: Instituto de investigação Científica e Tropical. Consultado em dezembro de 2009. Disponível on-line em: http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/iva_cabral.pdf

Castro Ribeiro, Jorge (2007) “Nós somos Finka-Pé! A performance do batuque como reivindicação, evasão e resistência. Estudo de caso de mulheres cabo-verdianas do Bairro da Cova da Moura, Amadora.” in *Actas do Performa 07 Encontros de Investigação em Performance*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Consultado em agosto de 2009. Disponível em <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Jorge%20Ribeiro.pdf>

Fonseca, Maria Lucinda (2004) “Dinâmicas de Integração dos Imigrantes: Estratégias e Protagonistas” in Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) (Ed.) *Actas do I Congresso Imigração em Portugal: Diversidade-Cidadania-Integração*. Lisboa: ACIME. Consultado em janeiro de 2010. Disponível em <http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/pdf/Actas%20CongressoIm.pdf>

Grassi, Marzia (2006) “Cabo Verde e o Mundo: O Género e a Diáspora Cabo-verdiana”. In *Working Papers*. WP6-06. Lisboa: ICS. Acedido em fevereiro de 2010 em http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_6.pdf

Grassi, Marzia e Melo, Daniel (2007) “Portugal na Europa e a questão migratória: associativismo, identidades e políticas públicas de integração”. In *Working Papers*. WP4-07. Lisboa: ICS. Acedido em fevereiro de 2010 em http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2007/wp2007_4.pdf

Hurley-Glowa, Susan (2005) “Reworking the Santiago Sound: A Cultural History of Badiu Roots Music in the Cape Verdean Diaspora” in *Actas da International Conference on Cape Verdean Migration and Diáspora*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social (CEAS). Consultado em novembro de 2007. Disponível on-line em: http://www.prio.no/private/jorgen/cvmd/papers/CVMD_Hurley-Glowa_Susan.pdf

Instituto Nacional de Estatística (INE) (2009) *Dados Estatísticos* (On-line). Consultados em várias datas entre outubro de 2009 e fevereiro de 2010 em http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_princindic&contexto=pi&selTab=tab0

Malheiros, Jorge e Possidónio, Dora (coords.) (2006) *Estudo sobre a População Imigrante Residente no Concelho de Cascais: Relatório Final*. (Estudo não publicado, encomendado pela Câmara Municipal de Cascais) Lisboa: Geoideia / Câmara Municipal de Cascais. Consultado em março de 2010 em <http://www.cm-cascais.pt/NR/rdonlyres/8367EDB0-CBC5-464A-BDD0-A9FB0603DD49/5007/EstudopopulacaoimigranteemCascais.pdf>

Rocha-Trindade, Maria Beatriz da (2004) “A realidade da imigração em Portugal” in Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) (ed.) *Actas do I Congresso Imigração em Portugal: Diversidade-Cidadania-Integração*. Lisboa: ACIME. Consultado em maio de 2009 em <http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/pdf/Actas%20CongressoIm.pdf>

Rosa, Gisela Ramos (2006) “Tocando com as Mulheres do Batuque”. Consultado em julho de 2009. Disponível on-line em http://redeciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio_cultural/Tocando_com_as_mulheres.pdf.

Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (2001) *Relatório Estatístico Anual 2000*. Lisboa: SEF. Consultado em várias ocasiões entre março de 2009 e abril de 2010 http://www.sef.pt/portal/v10/PT/asp/estatisticas/relatorios_detalhe.aspx?id_linha=4483#0

Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (2009) *Relatório de Imigração Fronteiras e Asilo 2008*. Lisboa: SEF. Consultado em abril de 2010 em <http://www.sef.pt/documentos/59/RIFA%202008%20Final.pdf#1>

Discografia e filmografia

Batucadeiras de Rincon (2003) *Cap-Vert: Batuco de L'île de Santiago / Cape Verde: Batuco from Santiago Island*. CD. Paris: Inedit. W 260114

Catarina Rodrigues (arg. e real.) (1997) *Mulheres do Batuque*. Vídeo. Lisboa: Cinequanon.

Estrelas de Bela Vista (2008) *Batucadeiras Bela Vista: Confiança*. DVD + CD. Praia: Sons d'Africa. DVD 61/08.

Flor Sperança (s.d.) *Só ku getu*. CD. Figueira Muita Tarrafal: Ed. Autor. S.n.

Lura (2005) *di korpu ku alma*. CD. Paris: Lusafrica. 462362.

Mayra Andrade (2006) *Navega*. CD. S.L: Sternsmusic. STCD 1105.

Mindel Band [1991] *Mindelo*. CD. Sl.: Lusafrica. 79534-2.

Nha Mita Pereira (2001) *Nha Mita Pereira: Batuque et Finaçon/ Batuque and Finaçon*. CD. Paris. Ocora/Radio France. C560151 HM79.

Ntóni Denti d'Oro (1998) *Cap-Vert: Batuque et Finaçon*. CD. Paris. Ocora/Radio France. C560132 HM79.

Pinheiro, Ricardo “Zunga” (Prod.) (s.d.) *Finkadu na Raiz: Nacia Gomi, Ntoni Denti D'oro*. CD. Praia: AV. s.n.

Pó di Terra (2005) *Tristi sta na rua*. Cacém: GoldMusic Productions. CD-111. s.n.

Pó di Terra (2007) *Indjustiça*. CD. Praia: Pó di terra. 2007. s.n.

Terrero (2002), *(Cabo Verde – Batuque de Santiago) Xubenga*. CD. S.l.: Harmonia / Lusafrica. S.n.

Terrero (2007), *Nu matuta*. CD. S.l.: Harmonia. 02372-2.

Vários Artistas e Sandal, Stenn (Prod.) (1994) *Music from Cape Verde*. CD. Stockholm: Caprice Records. CAP 21451.

Vários Artistas e Castro Ribeiro, Jorge (Prod.) (1998) CD. *Dez Granzin di Tera*. Vila Verde: Tradissom. VS11.

Vários Artistas (1999) *Cap-Vert: Un Archipel de Musiques / Cape Verde: An Archipelago of Music*. 2 CD. Paris: Ocora / Radio France. C560146/47 HM76.

Vários Artistas (2007) *Projecto Batuku*. Vol I. DVD + CD Praia: M.M.C. Dulce002.

Voz de Cabo Verde (2007) *Voz de Cabo Verde: Voz com Paz e Amor*. CD. Paris: Harmonia. 023232.

Vários Artistas e Bigault, Ariel (Prod.) (s.d.) *Cape-Vert: Anthologie 1959-1992*. 2 CD. Paris: Buda Record. 92614-2.

Vários Artistas (s.d.) *Funana Dance*. CD. Paris: Lusafrica. 79527-2.

Entrevistas

ADD – António Denti d’Oro, S. Domingos, Santiago, Cabo Verde. fevereiro de 1998

AD – Ângela Dias, Cova da Moura, Amadora, Portugal. abril 2006.

AG - António Gonçalves (Antoni Djuliana), Lisboa, Portugal. junho de 1992

APM – Ana Paula Moura (“Bentinha”), Cidade Velha, Cabo Verde. fevereiro de 1998

DMF1 - Domingas da Moura Ferreira (“Mingas”), Viseu, Portugal. junho de 1997

DMF2 - Domingas da Moura Ferreira (“Mingas”), Cova da Moura, Portugal. dezembro de 2007

DL - Domingas Lopes (“Domingas”), Cova da Moura, Amadora, Portugal. novembro de 1993

DLT - Domingas Lopes Tavares (“Nha Minina”), Cova da Moura, Amadora, Portugal. maio 1993

EVP - Eufrásia Vaz de Pina (“Fáfá”), Cova da Moura, Portugal. outubro de 1993

IG - Isabel Gonçalves (“Nha Ida”), Cova da Moura, Amadora, Portugal. novembro 1993

LM & EP - Godelieve (“Lieve”) Meerschaert e Eduardo Pontes, Cova da Moura, Amadora, Portugal. março de 1995

LM - Godelieve (“Lieve”) Meerschaert, Cova da Moura, Amadora, Portugal. novembro de 2008

LS – Lurdes Semedo, Associação Grupo de Batuque Voz d’África, Oeiras, Portugal. março de 2010

MSB – Maria Sanches de Brito (“Fatinha”), Cova da Moura, Amadora, Portugal. novembro de 1993

NMB – Neusa da Moura de Brito, Cova da Moura, Amadora, Portugal. dezembro de 2007

RL1 - Raja Litwinof, Lisboa, Portugal. junho 1992

RL2 - Raja Litwinof, Pedreira dos Húngaros, Algés, Oeiras, Portugal. fevereiro de 1993

RM - Rosa Moniz, Associação Luso Caboverdiana de sintra, Sintra, Portugal. março de 2010

TM – Teodora Mendes, Bairro 5 de maio, Amadora, Portugal. janeiro de 1994

TVS1 - Tomé Varela da Silva, Praia, Cabo Verde. agosto de 1992

TVS2 – Tomé Varela da Silva, Praia, Cabo Verde. fevereiro de 1998

ANEXO I – Transcrição de cinco documentos históricos

Documento nº 1 – Carta do Ouvidor Geral João Vieira de Andrade ao Rei D. José, de 26 de julho de 1762. (AHU, Cabo Verde, Papéis Avulsos, Cx. 27, Doc. 53)

Senhor,

A Vossa Magestade dei conta, na forma das Reays Ordens, do estado qem que acheio os Governos Eclesiásticos, Civil, ou Político e Militar destas Ilhas em carta de doze de Março deste anno, e não expectifiquei nella os erros que aqui se levantão, e respeitão a Relligião Catholica, em observância dos seus dogmas; por me querer delles perceber certo orar, e como o conseguisse de pessoa pia, praticante, religiosa, e seijão quanto a mim, de ponderação grande, os ponho na Real presença de Vossa magestade, e são os seguintes:

1º O da Esteira, que he o quotidianno; ritu he este indispensavelmente observado pellos moradores desta Ilha ou seijão Eclesiásticos, ou seculares nobres, ou plebeos, que fallessendo-lhe em caça alguma pessoa, ou fora della, sendo sua consaguinea axtenderem um sua caça Esteira que he o mesmo, que franquiaem nella a entrada a toda a pessoa, que a ella quer hir, que são muitas; a seguir se juntão, e hum e outro sexo, pellos dias, que a sua possebilidade o permite, excedendo muitas vezes a quinze, e a vinte; principiando este acto no dia do obito e fazendo hum infernal alarido em que recomendão ao defunto o dar recados, e entregar cartas, que lhe metem no interior da mortalha aos que antes delle, ou della fallesserão e forão dos viventes parentes, ou conhecidos, com recitação dos actos, e factos torpes e mundanos, que nesta vida obrarão, e pelos mays dias recittão as torpezas do defunto, ou defunta, lamentando deixá-las. Nestes dias em que a Esteira dura posta, há banquete ao jantar à cea, assim he contínuo o peccado da gula, por todos elles; e a este gentílico acto, e multiplicidade de peccados da gula segue outra do da luxuria; porque todas as noites, apagadas as luzes, serão debaixo do Prosayco percebido do =crelite et multiplicamine = de seo effeito e significado, se põem as mulheres sujeitas aos homens couza que pareesse incrível, e eu de tal me não me capacitei senão depois, que hum religioso mo certificou, pela expreção, que huma mulher lho fizera na confissão, a qual sendo honesta em solteira, e depois de cazada, em hum dos taes actos, a que foi assistir e onde ficou hum noite, se vio precirada a preverter-se por não ir contra o ritu.

2º O do Reynado, que he annuo, em todas as freguezias desta Ilha segundo a sua extenção se illeigem tantos homens, a tantas mulheres para naquelle anno servirem de Reys e Rainhas, os quaes todos os Domingos, e dias Santos do anno saem pela Freguezia com hum tamboril, e gaita a pedir para o Reynado, a a estas se agregão

muitos homens, e mulheres, que os acompanhão , sem curarem do preceito, e obrigação de ouvir missa, e à noite, com o que tirarão e com o que de suas caças tem dam hum banquete, em que se consuma inteiramente o peccado da gula tanto em comer, como em beber, e deste paixão ao da luxuria. E no fim do anno, consumão o seo Reynado com hum missa, que mandão dizer na Freguezia onde pelo Pároco são Coroados; e recolhidos a caça levantão nella hum Altar, em que todos os que entrão fazem sua adoração, e serve-lhes estes actos da Religião Catholica, para discumulo, ou insentivo dos gentílicos seguintes, porque logo passão a hum acto de gula de comer e beber, que se continua the parte de noite; depois do que se juntão todas as mulheres em hum caça, onde entra o homem que quer, e tem um frasco de agoa ardente; e pondo este, he-lhe permittido tirar a mulher, que quizer, ou seja cazada, ou solteira, donzela, ou corrupta, e sair-se com ella para o turpissimo exercicio, e as que ficão se devem pelos homens que prezentes se achão, sendo muitas vezes duas para cada homem, e esta a consumação de taes Reynados.

3º O de foro ou mel; em Quarta feira de Sinza de cada anno, dia em que a Igreja lembra aos mortaes o que são, em que se hão de tornar incitando-os a huma verdadeira pinitencia, depois de birem a igreja, ou poucos que a ella chegão a tomar sinza, eo os demais mandando-a buscar para em sua caça com ella se assignalarem, ou as testas tingirem, fazem o seu esplendor de Carnaval, o que não fazem em outro algum dia do anno, quebrantando em tudo, e por tudo o preceito da abstinência e exersendo com demazia o vicio da gula; depois do que todo o homem cazado, ou solteiro, liberto, ou captivo, grave ou vil tem por indispensável obrigaçam tribuir, naquelle dia, a sua mulher, ou concubina, mel a que chamão foro, e com ella dormir sub penna de irremessível divorcio ou repudio.

Deicho de parte o morrer a mayor parte das gentes sem sacramentos, por não procurarem a tempo, tendo para si, que os sacramentos os mata mais depressa, e por isto não vocão os Parochos senão os enfermos ou já estão mortos, ou expirando, de tal sorte que os Parochos, quando são vocados para algum infermo levão logo a extrema unção por ser o único sacramento, que os demaes delles chegão a receber, para sua maior condemnação, que o da Sagrada Eucharistia he rarissimo o natural da terra, que ao tempo do seu fallecimento o recebe porque de muitos o Parocho so sabe da sua infirmitade quando lhos trazem a porta da Igreja para os sepultar. Nem curo da multiplicidade de agouros, que observão, como se forão da fee preceitos, com he não celebrarem o sacramento do matrimonio nem mudar de habitação, e fazer outras mais caças no mês de Agosto, e nas terças, sextas, e sábados do anno; ter por infalíveis os pronosticos de certos pássaros, e bixos a diversos fins applicados; Nem da relaxassam dos costumes de comerem carne toda a Quaresma, e nos dias prohibidos do anno; Nem se ter por mulher grave a que caça donzella, nem a que hum homem tem trato, e outros semelhantes; Nem dos concubinatos, que se encontrão entre irmaons irmans, e inda entre filhos e mays, que entre os demais parentes se não faz caço; Nem dos despreços que os homens fazem as suas próprias mulheres, por extimarem as concubinas e outras semelhantes prevercidades.

Estes factos tão contrários aos dogmas da igreja, e observação da Relligião Catholica, que Vossa Magestade professa, e tanto zella não tem sido possível aos prelados extirpar, e entendo não tem dado delles conta a Vossa Magestadenem os Ministros meus antecessores sem duvida, por entenderem ser impossível a sua extinção, como geralmente se diz, ou porque reputarião, que tal conta seria menuspenciada e que por isso não ligavão com obrigação de a darem; eu pore, que concebi a daria, sem desculpas a Deus grande se a não desse a Vossa Magestade, por isso o fasso, na certeza que o zelo cCatholico e fee vivíssima de Vossa Magestade não há de permitir, que no seu Regno, e vassalos seus, que dizem professar a Ley de Christo tanto maculam e adulatrem esta com actos tão gentílicos, e proyzaiços, e que se lhe há de dar as precisas providencias para a sua extirpação, e reforma de costumes tão rellaxados.

Villa da Praya da Ilha de Santiago de Cabo Verde 26 de Julbo de 1762.

O Ouvidor Geral destas Ilhas

João Vieira de Andrade.

Documento nº 2 – Carta do Ouvidor Geral João Gomes Ferreira para o Rei D. José, de 13 de abril de 1764. (AHU, Cabo Verde, Papéis Avulsos, Cx. 28, Doc. 31)

(...) Remeto a V. Exa. a conta incluzza que o meu Antecessor João Vieira de Andrade da va a Sua Magestade dos erros, e abusos gentílicos, que nesta ilha se versão a qual com outros papéis mais do dito meu Antecessor achei entre os do Coronel Barros, e erão dos que elle lhe mandou roubar na noite em que o mandou matar, o na menhan seguinte arrecadar pello Capitão mor da Villa da praia, Gabriel António Cardoso, que com elle remeti prezço.

Dois dos ditos abusos já eu comecei a evitar: o 1º que he o da Esteira; porque morrendo agora há pouco huma D. antónia, minha vizinha, May do Cónego Francisco Roballo Valdaveço, que remeti embarcado na Fragata Penha de França, boa mulher e aqui venerada ouvindo eu o infernal alarido, de que a dita conta faz menção, que dizião era costume durar por 8 dias, logo com hum recado atencioso, e persuasivo, que por hum soldado da minha guardamandei a seu filho Ciprião Alvarez para que fizesse cessar aquelle alarido, e abuso, e que em lugar delle rezassem em voz alta as devoções, que lhes parecessem, e por quanto tempo quizessem, que isso he que aproveita a alma da defunta; e logo cessou para sempre o dito alarido. A este tempo o Governador que de lá de sua caça o tinha ouvido, mandou chamar a Comapnhia, formada, e lhe por ordem, que dividida em patrulhas girassem ao longo das caças da defunta, e que ouvindo similhante alarido, entrassem nellas, e predessem tudo, homens, e mulheres, que lá achassem (sem a mais previa notificação prohibitoria, nem mais nada, e sem haver cadeias para onde fossem, principalmente as mulheres): Enfim não se odiaria pouco na terra com este Abrupto, e desordem, se eu com o meu recado somente não tivesse feito cessar o dito alarido. E à tardeindo eu acompanhar o enterro, para completar o meu intuito sobi acima a deitar agoa benta a defunta, e então disse por bem, e em particular, que evitasse também o abuso da Esteira, e os banquetes ao jantar, e á ceia; que aquillo não era casamento, nem Baptizado etc. e que fosse elle o primeiro que como pessoa de bem desse exemplo: Assim o prometeu fazer, e assim o fez: Com o que já isto está noutra esteira.

O 2º abuso, que he o do Reynado, também já o comecei a evitar com um Edital, que mandei apregoar pellos lugares públicos desta Cidade, e de toda a Ilha, cuja Cópia remeto a V. Exa., ideando-a todo fundado nas ordenações do Reyno, e com as penas das mesmas, sem me intrometer em coizas, para que não tivesse jurisdição, e em fosse visto uzurpar a Ecclesiastica. E aqui vio a sua catastrophe o dito Reynado.

Os outros abusos e erros, mencionados na dita conta, pertence ao Ecclesiastico o evital-los.

Cidade da Ribeira Grande, 13 de Abril de 1764

O Ouvidor Geral destas Ilhas

Geral João Gomes Ferreira

Documento nº 3 – Edital do Ouvidor Geral João Gomes Ferreira, de 17 de abril de 1764.
(AHU, Cabo Verde, Papéis Avulsos, Cx. 28, Doc. 33)

O Doutor João Gomes Ferreyra, Cavaleyro professo na Ordem de Christo do Dezembargo de Sua Magestade e seu Dezembargador com posse na Relação do Porto, Ouvidor Geral destas Ilhas com todos os mais cargos anexos e Auditor geral da Gente de Guerra com alçada por Sua Magestadeque Deos Guarde,

Faço saber a todos os Moradores desta Ilha, quer por evitar certos abusos escandalozos, crimes e transgressoens das Leys de Sua Magestade que Deos Guarde, que de dia e de noyte costuma haver nos ajuntamentos de huns chamados Reys das Irmandades do Rozario, da Penha, e do Livramento, e de Sam Sebastiam a que dão o titulo de Cortes e, pela Semana Santa desde o dia de quinta feyra de Endoenças thé ao Domingo de Páscoa fazem petitórios de Esmolas para as invocações dos ditos Santtos sem Licença do Nosso Excelentissimo a Reverendissimo Prelado, tudo contra a prohibição da Ordenação do Reyno, Livro Quinto, Titulo cento e três, e do Alvará de vinte e cinco de Dezembro de mil seis centos e outto, parágrafo treze; e outro sim fazem vigílias, e vodos de comer, beber, e dormir nas igrejas e fora dellas, por rezão das Missas, que mandão dizer; e por dizerem que he por devoção aos ditos Santtos, contra a prohibição da Ordenaçam do Reyno Livro quinto, titulo quinto no princípio; Mando que toda a pessoa que daquy em diante fizer os ditos petitórios de Esmolas, sem Licença de El Rei, e nas Igrejas e Adros dellas sem Licença do Nosso Excelentissimo e Reverendissimo Prelado, seja proza e lhe seja tomado logo, quanto trouxer, e tiver dos ditos petitórios, para Redenção dos Cativos, e não será solata sem Ordem de El Rey. E que toda a pessoa que fizer as ditas vigílias a vodos de comer, beber e dormir nas Igrejas e fora dellas por rezão das ditas Missas, que mandão dizer, e por dizerem que he por devoção aos ditos Santtos seja preza, e da cadea pague mil reis para quem a acuzar: e mando que depois de apregoado este meu Edital pelloos lugares públicos desta cidade, seja afixado nos mesmo lugares, e com Copias pelos das Fraquezias desta Ilha.

Dado nessa Cidade da Ribeyra grande sob o meu signal somente, aos dezassete de Abril de mil sette centos e sessenta e quatro = Eu Apollinar Joze Moreyra, Escrevam da Correyção, que de mandado do dito Ministro o Escrevy.

João Gomes Ferreira

Documento nº 4 – Bando do Governador Joaquim Salema de Saldanha Lobo, de 16 de setembro de 1772. (AHN - Cabo Verde, Livro de Registos de todos os Bandos e Éditos, que se mandaram publicar (1769-1778), fls. 17 e 17v.) (Está publicado em Pereira (2005:342-344) de onde foi copiado, na impossibilidade de consultar o original)

Faço saber aos moradores desta Ilha, que por quanto tem chegado a minha noticia, o com effeito se tem visto continuamente as dezordens, que nascem de se fazer huns chamados Reynados, e Zambunas públicos de noite, com tantoexcesso, que chega a ser por todos fins escandalozo a Deos, e de perturbação às Leys, e ao socego publico, principalmente por effeito da intemperança dos que se deichão esquecer de sy, sendo ainda estranho, e reparavel, que se pratiquem semelhantes abusos nas Praças das Armas, contra a boa ordem, e respeito inalterável das mesmas, como tãobempor serem os ditos abusos, e costumes jáá prohibidos pelas Leys do Reino, a vista das quais, e em consideração do referido: Hey por bem do serviço de Deos e de Sua Magestade Fidelissima, pelos poderes, que o dito Senhor me tem concedido prohibir como por este meu bando, fazerem-se jamais daqui em diante dos ditos Reynados , e Zambunas públicos de noite,dentro de caça, ou no campo o que se entende das Ave Marias, logo depois do sol postoaté ao amanhecer; bem entendendo tão bem em quanto as Zambunas, que as publicas prohibidas são aquellas a que costumão concorrer pessoas estranhas, ou que não pertencem a família de qualquer caça , sob pena d que todo, e qualquer, que fizer os ditos Reynados, e Zambunas públicos de noite ou as consentir em sua caça, ou cabo, será castigado pela primeira vez com quatro mezes de Prizão, e sucedendo qualquer dezordem será de mais a mais castigado pela primeira vez com quatro mezes de prizão digo castigado conforma as circunstancias o pedirem.

E não sendo menos escandalozo mas antes bem estranho à fee Catholica o impertinente costume do choro, a que chamão estar na esteira, e pelo agoiro com que este faz, conversarem com os defuntos, mandando recados, ou mantendas aos outros mortos, o que he próprio só no gentilismo, pela faltaque esse tem de conhecimento da verdadeira fee, sendo o referido costume de mais a mais prejudicial as almas dos ditos defuntos, e mais peçados aos anojados, por gastarem estes em comes e bebes na dita esteira, o que necessitão para seu sustento, e talvez o não tenham para os suffragios dos outros. Hey outro sim por bem comum, e pelas sobreditas cauças, de prohibir o costume do tal choro, ou esteira, incorrendo na mesma pena qualquer que na sua caça o consentir, ficando só permetidas as vezitas sérias de pezames, a que obrigão a cevelidade, e parentesco. Pelo que mando a todos Officiaes militares, e de Justiça observe, e fação observar o contheúdo neste bando, com a exacção, e de forma, que Sua Magestade fidelíssima os manda observa, debaixo da mesma pena, e par que chegue a noticia a todos,

e ninguém possa alegar ignorância, o mandei publicar, e afichar nos lugares públicos do costume, por mim assinado e firmado com o signal de minhas Armas nesta Vila da Praya de Santa Maria aos 16 de Setembro de 1772.

Joaquim Salema de Saldanha Lobo

Documento nº 5 – Edital do Administrador do concelho da Praia de S. Thiago, José Gabriel Cordeiro, de 7 de março de 1866. (BPMP in *Boletim Official do Governo Geral da Província de Cabo Verde*, nº 13 de 31 de março de 1866)

Edital

José Gabriel Cordeiro, cavalleiro da Ordem de nossa Senhora de Conceição de Villa Viçosa, administrador do concelho da Praia de S. Thiago, por el-rei, que Deus guarde, etc. etc.,

Faço saber a todas as pessoas a quem o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados batuques um divertimento que se oppõe á civilização actual do século, por altamente inconveniente e incommodo, offensivo da boa moral, ordem e tranquillidade publica, que tanto convém manter, e sendo de toda a conveniência social reprimir de uma vez para sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilizado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes, aos quaes chamaria ao campo da immoralidade e da embriaguez; como porque incommoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e socego em suas habitações; o que lhes não é fácil conseguir, e que por vezes tem dado causa a numerosas queixas. Por todos estes motivos e fundado no que dispõe o artigo 249º, nº 18. do Código Administrativo, determino:

1º Que desta em diante ficam prohibidos os batuques em toda a área desta cidade.

2º Que as pessoas que forem encontradas em flagrante do disposto, serão presas e entregues ao poder judicial para serem processadas como desobedientes aos mandados da authoridade publica nos termos do artigo 188º do Código Penal.

E para que chegue ao conhecimento de todos fiz passar o presente que será affixado em todos os logares do costume, e mais públicos da cidade.

Administração do concelho da praia de S. Thiago, 7 de Março de 1866. Eu Izidro d'Assis Lopes, o escrivão da administração do concelho, o escrevi.

– O Administrador do concelho – José Gabriel Cordeiro

ANEXO II – Regulamento do Grupo de Batuque Finka-Pé



Regulamento Grupo de Batuque Finka Pé Associação Cultural Moinho da Juventude

Artigo 1

As mulheres do grupo de “Finka Pé”, portadoras duma expressão do século XVII de Cabo Verde, pretendem transmitir a importância do batuque, que faziam nas festas de casamento e baptizado. São conscientes da sua identidade cultural, uma identidade não construída pela negativa, contra ou a favor de uma referência europeia, mas pela positiva, por aquilo que é. O batuque é uma integração do corpo, dos sentimentos: dançando e cantando vão exprimindo os medos, receios, preocupações, vão dando conselhos e esperanças, vão reflectindo sobre o papel da mulher. A vida quotidiana está integrada na sua arte que é a arte do corpo enquanto vivência absoluta das suas emoções, dos seus pensamentos, sensações e problemas.

Artigo 2

As mulheres, do grupo “Finka Pé”, transmitem aos seus filhos, vizinhos, amigos, a sua arte desafiando a convivência de culturas.

Estão conscientes dos efeitos terapêuticos do Batuque e da capacidade de comunicação e diálogo proporcionado pelo batuque.

- As mulheres, percutindo a tchabeta, fazem uma percussão alternadamente. Este princípio é utilizado no EMDR (Eye Movement Desensitization and Reprocessing) A alternância tem efeitos terapêuticos.
- Nos seus cantos, as mulheres falam dos seus problemas / alegrias, de forma simples, que partilham com as outras. O partilhar das frases entoadas e o repetir dessas frases ajuda a controlar os problemas ou a intensificar a alegria do grupo. (como se fosse uma “mantra”)
- As mulheres cantam, ao ritmo da “tchabeta”, sentadas em roda, proporcionando o dançar, sem inibições, que pode atingir o transe.
- O batuque proporciona uma harmonia entre corpo e alma.

Artigo 3

O grupo Finka Pé está disponível para actuações públicas, onde há condições para transmitir a sua arte, no espírito descrito nos artigos 1 e 2.

Artigo 4

Os organizadores dum evento com sessão de batuque comprometem-se a:

1. assumir o transporte do grupo do Bairro da Cova da Moura (Buraca) até o local da actuação e o regresso ao Bairro da Cova da Moura.
2. fornecer a alimentação necessária para a viagem e o regresso.
3. oferecer o melhor cachet possível, que será distribuído em partes iguais pelas batucadeiras, participantes na sessão de batuque + 1 (Ass. Moinho da Juventude, entidade responsável pela organização).

Artigo 6

As mulheres do grupo Finka Pé participam anualmente em 3 eventos do Moinho da Juventude, assegurando desta forma a sua contribuição de sócio.

Artigo 7

A Associação Cultural Moinho da Juventude assegura a promoção, acompanhamento e administração do grupo “Finka Pé”

Artigo 8

As mulheres fazem parte do grupo Finka Pé enquanto aceitem este regulamento.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL MOINHO DA JUVENTUDE

Travessa do Outeiro, nº1 Alto da Cova da Moura –

Buraca 2610-202 Amadora PORTUGAL

Telefone: 21 4971070 21 4905120 Fax: 21 4974027

Nº contribuinte: 501837825

BPI - 0010 0000 95474 100001 55

acmoinhojuventude@mail.telepac.pt <http://www.moinhodajuventude.org>



Apêndice I – Quadros relativos aos dados demográficos

Estrangeiros residentes

Anos	Nº total	Variação	
		(nº)	(%)
1980	50750	-	
1981	54414	3664	7,2
1982	58667	4253	7,8
1983	67484	8817	15,0
1984	73365	5881	8,7
1985	79594	6229	8,5
1986	86982	7388	9,3
1987	89778	2796	3,2
1988	94694	4916	5,5
1989	101011	6317	6,7
1990	107767	6756	6,7
1991	113978	6211	5,8
1992	123612	9634	8,5
1993	136932	13320	11,0
1994	157073	20141	15,0
1995	168316	11243	7,2
1996	172912	4596	2,7
1997	175263	2351	1,4
1998	178137	2874	1,6
1999	191143	13006	7,3
2000	207587	16444	8,6
2001	350898	143311	69,0
2002	413487	62589	18,0
2003	433650	20163	4,9
2004	447155	13505	3,1
2005	414659	-32496	-7,3
2006	420189	5530	1,3
2007	435736	15547	3,7

População estrangeira com estatuto legal de residente (N.º), variação (Nº), variação (%) Anual.

Fontes: *Relatório de Fronteiras e Asilo 2008*, SEF e *Dados Estatísticos* on-line, www.inec.pt

População total residente em Portugal / estrangeiros

Anos	Nº total de residentes	Variação anual	
		(nº)	(%)
1980	9818980		
1981	9883670	64690	0,66
1982	9939871	56201	0,57
1983	9975859	35988	0,36
1984	10016605	40746	0,41
1985	10030621	14016	0,14
1986	10034846	4225	0,04
1987	10025215	-9631	-0,10
1988	10014005	-11210	-0,11
1989	9995995	-18010	-0,18
1990	9970441	-25554	-0,26
1991	9965315	-5126	-0,05
1992	9974591	9276	0,09
1993	9990590	15999	0,16
1994	10017571	26981	0,27
1995	10043180	25609	0,26
1996	10072542	29362	0,29
1997	10109697	37155	0,37
1998	10148883	39186	0,39
1999	10195014	46131	0,45
2000	10256658	61644	0,60
2001	10329340	72682	0,71
2002	10407465	78125	0,76
2003	10474685	67220	0,65
2004	10529255	54570	0,52
2005	10569592	40337	0,38
2006	10599095	29503	0,28
2007	10617575	18480	0,17

População residente em Portugal (N.º) - Anual; variação (Nº), variação (%)

Fonte: INE, *Estimativas Anuais da População Residente*, www.ine.pt

População Estrangeira por continente de proveniência

Anos	Continentes												
	América		América Central e do Sul		Europa		África		Ásia		Oceânia		
	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	
1980	9542		18,6		15311	29,9	25394	49,5	887	1,7	142	0,28	
1981	11534		21,3		16432	30,4	24886	46,0	1091	2	173	0,32	
1982	13614		23,3		17445	29,8	25835	44,2	1354	2,3	200	0,34	
1983	14812		22,6		19475	29,7	29237	44,6	1814	2,8	226	0,34	
1984	17906		24,5		20839	28,5	31933	43,7	2216	3	253	0,35	
1985	19461		24,5		22082	27,8	35238	44,4	2242	2,8	273	0,34	
1986	21635		25,7		24130	28,7	35238	41,9	2792	3,3	288	0,34	
1987	21595		24,2		25588	28,6	38960	43,6	2903	3,2	322	0,36	
1988	22967		24,3		27261	28,9	40497	42,9	3427	3,6	325	0,34	
1989	24666		24,5		29037	28,9	42773	42,5	3761	3,7	347	0,34	
1990	26353		24,5		31412	29,2	45245	42,1	4170	3,9	357	0,33	
1991	27898		24,6		33013	29,1	47728	42,1	4456	3,9	383	0,34	
1992	30028		24,6		34732	28,4	52148	42,7	4805	3,9	400	0,33	
1993	33112		24,2		38782	28,4	58395	42,7	5901	4,3	471	0,34	
1994	35554		22,7		41819	26,7	72630	46,3	6322	4,0	477	0,3	
1995	36720		21,9		44867	26,7	79231	47,2	6730	4,0	490	0,29	
1996	36516		21,2		47315	27,4	81176	47,0	7140	4,1	487	0,28	
1997	35847		20,5		49747	28,4	81717	46,7	7192	4,1	487	0,28	
1998	35035		19,7		52103	29,4	82466	46,5	7392	4,2	494	0,28	
1999	1016 0	5,3 2	25767		13,5	56689	29,7	89797	47,0	7935	4,2	514	0,27
2000	1025 0	4,9 2	27638		13,3	61653	29,7	99107	47,7	8734	4,2	529	0,25
2001	1018 7	4,5 5	28856		12,9	67121	30,0	10727 2	48,0	9721	4,3	537	0,24
2002	1014 2	4,2 5	30424		12,7	72229	30,3	11438 6	47,9	10935	4,6	545	0,23
2003	1012 4	4,0 4	32474		13	77053	30,8	11863 2	47,4	11571	4,6	558	0,22
2004	1012 0	3,8 2	35032		13,2	83859	31,6	12309 2	46,4	12410	4,7	553	0,21
2005	1010 0	3,6 7	37617		13,6	88560	32,1	12593 4	45,7	12847	4,7	556	0,2
2006	1012 2	3,0 5	48586		14,6	12490 1	37,6	12980 6	39,1	17870	5,4	563	0,17
2007	1022 0	2,5 5	62159		15,5	16812 4	41,9	13833 7	34,5	21902	5,5	572	0,14

População Estrangeira Residente (Nº e % relativa), por ano; por continente de nacionalidade
 Fonte: SEF, *Relatórios Anuais*

Distribuição dos estrangeiros por distrito

Distrito	Estrangeiros					
	2000		2003		2006	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Aveiro	7827	3,76	8787	3,51	16362	4
Beja	1045	0,5	1378	0,55	3593	0,88
Braga	3487	1,67	3962	1,58	7451	1,82
Bragança	381	0,18	509	0,2	1350	0,33
Castelo Branco	637	0,31	896	0,36	2581	0,63
Coimbra	5327	2,56	7218	2,88	12577	3,07
Évora	977	0,47	1270	0,51	3777	0,92
Faro	27133	13	32884	13,1	56134	13,7
Guarda	778	0,37	1015	0,4	2154	0,53
Leiria	2759	1,33	3394	1,35	11879	2,9
Lisboa	114154	54,8	134156	53,5	189222	46,2
Portalegre	696	0,33	910	0,36	2564	0,63
Porto	12379	5,95	14838	5,92	26228	6,41
Santarém	1663	0,8	2167	0,86	10469	2,56
Setúbal	20331	9,76	26582	10,6	42927	10,5
Viana do Castelo	1494	0,72	1926	0,77	2961	0,72
Vila Real	593	0,28	826	0,33	1818	0,44
Viseu	1439	0,69	1819	0,73	3924	0,96
Açores	2584	1,24	2768	1,1	4480	1,09
Madeira	2538	1,22	3392	1,35	6734	1,65
Total	208222	100	250697	100	409185	100

Distribuição da População Estrangeira Total (nº e % relativa) por distrito, nos anos de 2000, 2003 e 2006.

Fontes: SEF, *Relatório de Actividades 2006: Imigração, Fronteiras e Asilo*.

Distribuição dos imigrantes cabo-verdianos por grupos de profissões

	Grupo de Profissões							
	0/1	2	3	4	5	6	7, 8 e 9	Total
EUROPA	41,47	14,38	5	12,41	5,62	1,77	19,08	100
ÁFRICA	5,27	0,8	2,94	3,32	9,81	0,71	77,15	100
Angola	7,31	0,19	2,3	2,89	13,17	0,58	73,55	100
Cabo Verde	1,66	0,07	2,94	0,78	8,73	0,65	85,18	100
Guiné-Bissau	5,91	0,19	1,82	1,72	7,99	1,18	81,18	100
Moçambique	13,47	3,1	8,05	24,57	7,84	0,26	42,71	100
S. Tomé e Príncipe	1,39	0,31	4,78	3,55	22,57	0,36	58,05	100
África do Sul	31,65	30,04	6,12	14,21	1,08	1,08	15,83	100
AMÉRICA DO NORTE	58,33	6,02	2,38	3,5	0,46	5,44	23,87	100
AMÉRICA DO SUL	44,2	4,45	6,5	12,87	6,55	0,91	24,54	100
ÁSIA	20,43	9,34	2,5	28,5	23,8	0,93	14,49	100
OCEÂNIA	43,68	6,32	0,53	5,26	4,21	6,32	33,68	100
Total	23,7	5,75	3,95	8,16	8,31	1,26	48,87	100

GRUPOS DE PROFISSÕES:

0/1 – Profissões científicas, técnicas, artísticas e profissões similares

2 – Diretores e quadros superiores administrativos

3 – Administrativos e trabalhadores similares

4 – Pessoal do comércio e vendedores

5 – Serviços de proteção e segurança, serviços pessoais e domésticos, trabalhadores similares

6 – Agricultores, criadores de animais, trabalhadores agrícolas e florestais, pescadores e caçadores

7, 8 e 9 – Trabalhadores das indústrias extrativa e transformadora, condutores de máquinas fixas e de transporte

Estrangeiros ativos por grupos de profissões e proveniência 1996 (%).

Fonte: Amaro (1999:93)

Estrangeiros africanos em Portugal

Anos	Países										PALOP
	Cabo Verde		Angola		Guiné-Bissau		Moçambique		S. Tomé e Príncipe		Total
Anos	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	
1980	21022	85,8	1482	6,0	678	2,8	594	2,4	715	2,9	<u>24491</u>
1981	21008	85,5	1508	6,1	820	3,3	499	2	723	2,9	<u>24558</u>
1982	20957	82,4	1929	7,5	1007	4,0	697	2,7	858	3,4	<u>25448</u>
1983	22358	77,6	2616	9,0	1479	5,1	1180	4,1	1161	4,0	<u>28794</u>
1984	23372	74,7	3201	10,2	1737	5,6	1688	5,4	1279	4,1	<u>31277</u>
1985	24959	73,1	3642	10,7	1974	5,8	2144	6,3	1423	4,2	<u>34142</u>
1986	26301	71,5	3966	10,8	2494	6,8	2475	6,7	1563	4,2	<u>36799</u>
1987	26565	70,5	4187	11,1	2688	7,1	2600	6,9	1625	4,3	<u>37665</u>
1988	27106	69,3	4434	11,3	3107	7,9	2762	7,1	1730	4,4	<u>39139</u>
1989	27972	68,0	4842	11,8	3447	8,4	2980	7,2	1873	4,6	<u>41114</u>
1990	28796	66,5	5306	12,3	3986	9,2	3175	7,3	2034	4,7	<u>43297</u>
1991	29743	64,9	5738	12,5	4770	10,0	3361	7,3	2183	4,8	<u>45795</u>
1992	31217	62,8	6691	13,5	5696	11,0	3588	7,2	2521	5,1	<u>49713</u>
1993	32763	59,2	7929	14,3	7899	14,0	3826	6,9	2911	5,3	<u>55328</u>
1994	36560	53,0	13589	19,7	10828	16,0	4186	6,1	3782	5,5	<u>68945</u>
1995	38746	51,4	15829	21,0	12291	16,0	4368	5,8	4082	5,4	<u>75316</u>
1996	39546	51,3	16282	21,1	12639	16,0	4413	5,7	4234	5,5	<u>77114</u>
1997	39789	51,3	16295	21,0	12785	16	4426	5,7	4304	5,5	<u>77599</u>
1998	40093	51,2	16487	21,1	12894	16	4429	5,7	4388	5,6	<u>78291</u>
1999	43951	51,5	17721	20,8	14217	17	4502	5,3	4909	5,8	<u>85300</u>
2000	47216	50,3	20468	21,8	16006	17	4660	5	5488	5,8	<u>93838</u>
2001	49830	49,2	22736	22,4	17783	18	4726	4,7	6304	6,2	<u>101379</u>
2002	52357	48,5	24638	22,8	19113	18	4882	4,5	6890	6,4	<u>107880</u>
2003	53434	48,0	25616	23,0	20041	18	4916	4,4	7279	6,5	<u>111286</u>
2004	54806	47,8	26520	23,1	20583	18	4953	4,3	7828	6,8	<u>114690</u>
2005	56433	47,6	27697	23,4	21258	18	5029	4,2	8198	6,9	<u>118615</u>
2006	65485	47,7	33215	24,2	24513	18	5154	3,8	8874	6,5	<u>137241</u>
2007	63925	47,2	32728	24,1	23733	18	5403	4	9736	7,2	<u>135525</u>

População Estrangeira dos PALOP Residente (Nº e % relativa), por ano; por nacionalidade.
 Fonte: SEF, *Relatórios Anuais*. INE, *Dados Estatísticos* (on-line)

Número e percentagem relativa dos estrangeiros, africanos e cabo-verdianos

Anos	Estrangeiros	Cabo-verdianos		Africanos	
	nº	nº	%	nº	%
1980	<u>50750</u>	21022	41,4	25394	50,0
1981	<u>54414</u>	21008	38,6	24886	45,7
1982	<u>58667</u>	20957	35,7	25835	44,0
1983	<u>67484</u>	22358	33,1	29237	43,3
1984	<u>73365</u>	23372	31,9	31933	43,5
1985	<u>79594</u>	24959	31,4	35238	44,3
1986	<u>86982</u>	26301	30,2	35238	40,5
1987	<u>89778</u>	26565	29,6	38960	43,4
1988	<u>94694</u>	27106	28,6	40497	42,8
1989	<u>101011</u>	27972	27,7	42773	42,3
1990	<u>107767</u>	28796	26,7	45245	42,0
1991	<u>113978</u>	29743	26,1	47728	41,9
1992	<u>123612</u>	31217	25,3	52148	42,2
1993	<u>136932</u>	32763	23,9	58395	42,6
1994	<u>157073</u>	36560	23,3	72630	46,2
1995	<u>168316</u>	38746	23,0	79231	47,1
1996	<u>172912</u>	39546	22,9	81176	46,9
1997	<u>175263</u>	39789	22,7	81717	46,6
1998	<u>178137</u>	40093	22,5	82466	46,3
1999	<u>191143</u>	43951	23,0	89797	47,0
2000	<u>207587</u>	47216	22,7	99107	47,7
2001	<u>350898</u>	49830	14,2	107273	30,6
2002	<u>413487</u>	52357	12,7	114386	27,7
2003	<u>433650</u>	53434	12,3	118632	27,4
2004	<u>447155</u>	54806	12,3	123093	27,5
2005	<u>414659</u>	56433	13,6	125934	30,4
2006	<u>420189</u>	65485	15,6	129806	30,9
2007	<u>435736</u>	63925	14,7	138337	31,7

População Estrangeira Total (nº), Cabo-verdianos (nº e % relativa), e Africanos (nº e % relativa), por ano.

Fontes: SEF, *Relatórios Anuais*. INE, *Dados Estatísticos* (on-line)

População Estrangeira e Cabo-verdianos por distritos, 2000, 2003, 2006

Distrito	Estr.		CV's		Estr.		CV's		Estr.		CV's	
	2000				2003				2006			
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Aveiro	7827	3,76	194	0,41	8787	3,51	208	0,39	16362	4	364	0,56
Beja	1045	0,5	33	0,07	1378	0,55	35	0,06	3593	0,88	127	0,19
Braga	3487	1,67	115	0,24	3962	1,58	126	0,23	7451	1,82	290	0,44
Bragança	381	0,18	28	0,06	509	0,2	32	0,06	1350	0,33	71	0,11
Castelo Branco	637	0,31	73	0,15	896	0,36	81	0,15	2581	0,63	224	0,34
Coimbra	5327	2,56	372	0,79	7218	2,88	420	0,78	12577	3,07	952	1,45
Évora	977	0,47	104	0,22	1270	0,51	107	0,2	3777	0,92	252	0,38
Faro	27133	13	3163	6,7	32884	13,1	3336	6,19	56134	13,7	4031	6,16
Guarda	778	0,37	49	0,1	1015	0,4	48	0,09	2154	0,53	104	0,16
Leiria	2759	1,33	314	0,67	3394	1,35	332	0,62	11879	2,9	587	0,90
Lisboa	114154	54,8	31832	67,4	134156	53,5	36216	67,2	189222	46,2	41839	63,89
Portalegre	696	0,33	41	0,09	910	0,36	46	0,09	2564	0,63	146	0,22
Porto	12379	5,95	863	1,83	14838	5,92	950	1,76	26228	6,41	1682	2,57
Santarém	1663	0,8	194	0,41	2167	0,86	201	0,37	10469	2,56	337	0,51
Setúbal	20331	9,76	9503	20,1	26582	10,6	11254	20,9	42927	10,5	13385	20,44
Viana do Castelo	1494	0,72	27	0,06	1926	0,77	28	0,05	2961	0,72	52	0,08
Vila Real	593	0,28	31	0,07	826	0,33	34	0,06	1818	0,44	69	0,11
Viseu	1439	0,69	56	0,12	1819	0,73	57	0,11	3924	0,96	209	0,32
Açores	2584	1,24	202	0,43	2768	1,1	313	0,58	4480	1,09	691	1,06
Madeira	2538	1,22	22	0,05	3392	1,35	34	0,06	6734	1,65	73	0,11
Total	208222	100	47216	100	250697	100	53858	100	409185	100	65485	100,00

População Estrangeira Total (nº e % relativa), Cabo-verdianos (nº e % relativa), 2000, 2003 e 2006.

Fontes: SEF, *Relatórios Anuais*. INE, *Dados Estatísticos* (on-line)

População Estrangeira e Cabo-verdianos por distritos, 1993.

Distrito	Estrangeiros		Cabo-Verdianos	
	Nº	%	Nº	%
Aveiro	6242	4,7	136	0,4
Beja	508	0,4	46	0,1
Braga	2061	1,6	65	0,2
Bragança	191	0,1	28	0,1
Castelo Branco	421	0,3	70	0,2
Coimbra	3343	2,5	340	1,1
Évora	633	0,5	88	0,3
Faro	13668	10,4	1854	5,8
Guarda	626	0,5	42	0,1
Leiria	1880	1,4	267	0,8
Lisboa	70627	53,7	21279	66,4
Portalegre	401	0,3	32	0,1
Porto	9280	7,1	780	2,4
Santarém	970	0,7	180	0,6
Setúbal	11854	9,0	6474	20,2
Viana do Castelo	1070	0,8	23	0,1
Vila Real	724	0,6	34	0,1
Viseu	1167	0,9	50	0,2
Açores	3037	2,3	220	0,7
Madeira	2890	2,2	28	0,1
Total	159	100,0	32036	100,0

QUADRO 9. População Estrangeira Total (nº e % relativa), Cabo-verdianos (nº e % relativa), 1993.

Fontes: SEF, *Estatísticas Demográficas* 1993.

Apêndice II – Listas de componentes do grupo de *batuque* Finka-Pé (1994, 1997, 2006 e 2008)

1994

Nome	“nominha”	Ano de nascimento	Vinda para Portugal	Profissão
Benvinda Mendes	Tota	1951	1982	Jardineira
Cesaltina Fernandes Mendonça	Cisa	1960	1980	Empregada de limpeza
Domingas Lopes	Domingas	1957	1979	Doméstica
Domingas Lopes Tavares	Nha minina	1928	1991	Vendedeira
Domingas da Moura Ferreira	Mingas	1967	1986	Empregada de limpeza
Filomena Varela	Filó	1963	1986	Empregada de restaurante
Isabel Gonçalves Dias	Nha Ida	1940	1985	Ama
Maria Isabel Semedo	Nha Isabel	1941	1980	doméstica
Maria Sanches de Brito	Fatinha	1960	1978	Vendedora de peixe
Maria Teresa Moreira	Teresa	1967	1987	Empregada de limpeza
Virgínia Fernandes Varela	Virgínia	1959	1986	Empregada de limpeza
Virgínia Veiga Lopes Furtado	Gina	1958	1978	Vendedora
Eufrásia Vaz de Pina	Fafá	1948	1991	Comerciante
Joana Furtado Freire	Joana	1956	1978	Empregada de limpeza

1997

Nome	“nominha”	Ano de nascimento	Vinda para Portugal	Profissão
Filomena Varela	Filó	1963	1986	
Domingas da Moura Ferreira	Mingas	1967	1986	
Benvinda Mendes	Tota	1951	1982	Jardineira
Isabel Gonçalves Dias	Nha Ida	1940	1985	Ama
Domingas Lopes Tavares	Nha minina	1928	1991	Vendedeira
Maria Sanches de Brito	Fatinha	1960	1978	Vendedeira de peixe
Domingas Lopes	Domingas	1957	1979	Doméstica
Virgínia Fernandes Varela	Virgínia	1959	1986	Empregada doméstica
Eufrásia Pina	Fafá	1948	1991	Comerciante
Maria Isabel Semedo	Isa	1941	1980	
Virgínia Furtado	Gina	1958	1978	
Cesaltina Fernandes Mendonça	Cisa	1960	1980	
Maria Teresa Moreira	Teresa	1967	1987	
Joana Furtado Freire	Joana	1956	1978	

2006

Nome	“nominha”	Ano de nascimento	Vinda para Portugal	Profissão
Benvinda Mendes	Tota	1951	1982	Jardineira
Cesaltina Fernandes Mendonça	Cisa	1960	1980	Empregada de limpeza
Domingas Lopes	Domingas	1957	1979	Doméstica
Domingas da Moura Ferreira	Mingas	1967	1986	Empregada de limpeza
Filomena Varela	Filó	1963	1986	Empregada de restaurante
Isabel Gonçalves Dias	Nha Ida	1940	1985	Ama
Joana Furtado Freire	Joana	1956	1978	Empregada de limpeza
Maria Isabel Semedo	Isa	1941	1980	doméstica
Maria Teresa Moreira	Teresa	1967	1987	Empregada de limpeza
Virgínia Fernandes Varela	Virgínia	1959	1986	Empregada doméstica
Eufrásia Vaz de Pina	Fafá	1948	1991	Comerciante
Domingas Horta Monteiro	Dunda	1943	1990	Empregada de limpeza
Maria Silva	Mimi			
Arminda Semedo Furtado	Arminda			
Domingas Vieira Rodrigues	Nanda			
Neusa da Moura de Brito	Neusa	1990	1990	Estudante
Marlene Isabel Santos Gonçalves (neta da D. Ida)	Marlene	1991	1991	Estudante
Rosaria (filha da Filó)	Nasily	1992	1992	Estudante
Regina Moura Sanches	Tchuca	1985		

2008

Nome	“nominha”	Ano de nascimento	Vinda para Portugal	Profissão
Benvinda Mendes	Tota	1951	1982	Jardineira
Cesaltina Fernandes Mendonça	Cisa	1960	1980	Empregada de limpeza
Domingas Lopes	Domingas	1957	1979	Doméstica
Domingas da Moura Ferreira	Mingas	1967	1986	Empregada de limpeza
Filomena Varela	Filó	1963	1986	Empregada de restaurante
Isabel Gonçalves Dias	Nha Ida	1940	1985	Ama
Joana Furtado Freire	Joana	1956	1978	Empregada de limpeza
Maria Isabel Semedo	Isa	1941	1980	doméstica
Maria Teresa Moreira	Teresa	1967	1987	Empregada de limpeza
Virgínia Fernandes Varela	Virgínia	1959	1986	Empregada doméstica
Eufrásia Vaz de Pina	Fafá	1948	1991	Comerciante
Domingas Horta Monteiro	Dunda	1943	1990	Empregada de limpeza
Arminda Semedo Furtado	Arminda			
Domingas Vieira Rodrigues	Nanda			
Neusa da Moura de Brito (filha da Mingas)	Neusa	1990	1990	Estudante
Marlene Isabel Santos Gonçalves (neta da D. Ida)	Marlene	1991	1991	Estudante
Rosaria (filha da Filó)	Nasily	1992	1992	Estudante
Regina Moura Sanches	Tchuca	1985		
Cíntia Nadina (neta da Dunda)	Tchuca	1985		
Natalie (filha da Mingas)	Natalie			Estudante
Melissa (neta da Tota)				Estudante

Apêndice III – Lista de Atuações do Grupo de *Batuque* Finka-Pé (1989-2008)

– Lista de Atuações do grupo Finka-Pé (1989-2008)

Atuações do Grupo de <i>Batuque Finka-Pé</i>							
Ano	Local	Concelho	Data	Evento	Organização	Fonte	Obs
1989	Sede do Moinho da Juventude		07-1989	Companheiros construtores da Bélgica		curriculum do grupo Finka-Pé	
1989	Centro Cultural 5 de Julho, Damaia	Amadora	07-1989	Inauguração		curriculum do grupo Finka-Pé	
1990	Sede do Moinho da Juventude	Amadora	01-11-1990	Inauguração da Sede	Associação Cultural Moinho da Juventude	convite	
1990			05-1990	Intercambio Europeu da Rede Íris		curriculum do grupo Finka-Pé	
1990	Centro Comercial Fonte Nova	Lisboa	09-1990				
1990	Chapitô	Lisboa	10-1990	Viver África Nun outono em Lisboa	Chapitô - Cooperativa Cultural	curriculum do grupo Finka-Pé / fotos	
1990	Escola Preparatória de Algés	Oeiras	10-1990			curriculum do grupo Finka-Pé	
1990	RTP		12-1990	Programa de Televisão 70X7 da RTP1		curriculum do grupo Finka-Pé	
1991	Associação Caboverdiana	Lisboa	08-03-1991	Comemoração do Dia da Mulher Caboverdiana		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1991	Fundação Calouste Gulbenkian, Acarte	Lisboa	15-09-1991	Encontros Acarte '91: Dança e Teatro da Europa	Fundação Calouste Gulbenkian	programa / curriculum	o programa tem uma fotografia do grupo, sem traje e com uma menina a dançar
1991	Moinho da Juventude	Amadora	01-11-1991	Aniversário da Associação Cultural Moinho da Juventude	Associação Cultural Moinho da Juventude	convite	
1991	Museu Nacional de Etnologia	Lisboa	11-11-1991	Inauguração da Exposição Festas	Instituto de Investigação Científica Tropical / Centro de Antropologia Cultural e Social / Museu de Etnologia	ofício convite	
1991	?Faculdade de Psicologia	Lisboa	12-1991	Encerramento do I Encontro das Comunidades Africanas em Portugal		curriculum do grupo Finka-Pé	Foi publicado um livro das atas deste encontro
1991		Lisboa	1991	Semana da Cultura Cabo Verdiana		curriculum do grupo Finka-Pé	
1991	Escola Preparatória de Algés	Oeiras	1991			curriculum do grupo Finka-Pé	
1991			03-1991	Encontro dos antigos alunos do Liceu de S. Vicente		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1991		Seixal	05-1991	Angariação de fundos para a eletrificação da		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	

				Ilha Brava / Semana Cultural			
1991	Escola Secundária da Pontinha	Odivelas	06-1991	Semana Cultural da Escola		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1991	Camara Municipal da Amadora	Amadora	12-1991	?	? C M Amadora	fotografia	Com Antoni Denti Doro / bandeira do Moinho da Juventude
1991	Bairro do PIA, Monte da Caparical	Almada		Festa do Bairro do PIA		curriculum do grupo Finka-Pé	PIA - Plano Integrado (de Alojamento)
1991	Escola Preparatória da Damaia	Amadora		Unir na Diversidade		curriculum do grupo Finka-Pé	
1992	Cineteatro D. João V, Damaia	Amadora	04-04-1992	Na Boka Noti	6 Associações de Imigrantes	prospeto e panfleto / curriculum	4 grupos <i>batuque</i> / outros artistas
1992	Algarve	Lagos	30-05-1992			lista	
1992	Pavilhão Carlos Lopes	Lisboa	06-06-1992	Festival Afrikana		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício / lista	
1992	Escola Secundária da Damaia	Amadora	09-06-1992			curriculum do grupo Finka-Pé / lista	
1992	Pavilhão Carlos Lopes	Lisboa	09-06-1992			mesma lista c/ indicação 21:30 para distinguir da ESDamaia	
1992	Palco Grande - Escola Secundária D. António da Costa	Almada	04-07-1992	Nona Festa de Teatro de Almada - Festival Internacional de Teatro de Almada	C M Almada / Companhia Teatral de Almada	Programa do Festival	O programa tem uma fotografia
1992	Pavilhão de Cabo Verde, Expo 92, Sevilha	Espanha	06-07-1992	atuação	Comissariado de Cabo Verde	fotos / correspondencia	Com Antoni Denti Doro
1992	Pavilhão de Cabo Verde, Expo 92, Sevilha	Espanha	07-07-1992	atuação	Comissariado de Cabo Verde	fotos / correspondencia	Com Antoni Denti Doro
1992	Pavilhão de Cabo Verde, Expo 92, Sevilha	Espanha	08-07-1992	atuação	Comissariado de Cabo Verde	fotos / correspondencia	Com Antoni Denti Doro
1992		Seixal	05-1992	Cantigas do maio	Associação José Afonso	curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1992	Escola Secundária do Pragal	Almada	05-1992	Encontro Cultural		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1992	Escola Primária da Vialonga	Vila Franca de Xira	00-05-1992	Encontros Culturais Africanos		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1992	Escola Secundária Fernão Mendes Pinto	Almada	00-05-1992	Espectáculo	Escola	ofício de agradecimento	
1992	Escola Secundária da Amadora	Amadora	00-05-1992	Semana Cultural da Escola		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1992	Escola Secundária de Oeiras	Oeiras	00-05-1992	Semana Cultural da Escola		curriculum do grupo Finka-Pé / lista num ofício	
1992	Amora	Seixal	00-09-1992	Festa do Avante!	PCP / Avante	lista num ofício	
1992	Parque Central da Amadora	Amadora	00-09-1992	Festas do Concelho /	?C M Amadora	curriculum do grupo Finka-Pé / lista num	

				XIII Aniversário da Cidade da Amadora		ofício	
1992	Bairro do PIA, Monte da Caparical	Almada		?		curriculum do grupo Finka-Pé	
1992		Torres Vedras		Ação de Formação de Professores de Língua Portuguesa		curriculum do grupo Finka-Pé	
1992		Estoril		Encontro Internacional de Médicos		fotografia	
1992	Voz do Operário	Lisboa		Espectáculo contra racismo	SOS Racismo	curriculum do grupo Finka-Pé	
1992		Almada		Festa da Comissão de Moradores	Comissão de Moradores	curriculum do grupo Finka-Pé	
1992	Escola Superior de Ciências Sociais e Políticas	Lisboa				curriculum do grupo Finka-Pé	
1993	Voz do Operário	Lisboa	24-04-1993	Ora di bai: Festa de despedida de Kodé di Dona	Moinho da Juventude	panfleto / curriculum do grupo Finka-Pé	com outros grupos. O curriculum refere António Dente D'Ouro e não Kodé
1993	Quinta dos Lilazes, Venda Nova	Amadora	30-04-1993	Festa de despedida de Kodé di Dona	Moinho da Juventude	panfleto	
1993	?	Covilhã	20-05-1993	Congresso "Cor do Diálogo"		curriculum do grupo Finka-Pé / Lista manuscrita	
1993	?	Loures	23-05-1993	Festa de Geminção dos concelhos de Loures e da Ilha do Fogo - Cabo Verde		curriculum do grupo Finka-Pé / Lista manuscrita	
1993	Fundação Calouste Gulbenkian	Lisboa	29-07-1993	Peça de teatro Njinga, the Queen King	Acarte / Fundação Calouste Gulbenkian	curriculum do grupo Finka-Pé / cartas / programa	
1993	Fundação Calouste Gulbenkian	Lisboa	30-07-1993	Peça de teatro Njinga, the Queen King	Acarte / Fundação Calouste Gulbenkian	curriculum do grupo Finka-Pé / cartas / programa	
1993			03-08-1993			Lista manuscrita	
1993	Castelo de Sines	Sines	07-08-1993	Festa do Mar e da Terra	Junta de Freguesia de Sines	curriculum do grupo Finka-Pé / correspondência	
1993			14-08-1993			Lista manuscrita	
1993			31-08-1993			Lista manuscrita	
1993			01-09-1993			Lista manuscrita	
1993			02-09-1993			Lista manuscrita	
1993			03-09-1993			Lista manuscrita	
1993			04-09-1993			Lista manuscrita	
1993	Fundação Calouste Gulbenkian		06-09-1993	Atuação Gulbenkian (peça de teatro / dança?)		Lista manuscrita	
1993			09-09-1993			Lista manuscrita	
1993	Fundação Calouste Gulbenkian		10-09-1993	Atuação Gulbenkian		Lista manuscrita	

				(peça de teatro / dança?)			
1993			13-09-1993			Lista manuscrita	
1993			14-09-1993			Lista manuscrita	
1993	Fundação Calouste Gulbenkian		15-09-1993	Atuação Gulbenkian (peça de teatro / dança?)		Lista manuscrita	
1993	Centro Cultural de Belém	Lisboa	09-10-1993	Ensaio		memorando	
1993	Centro Cultural de Belém	Lisboa	10-10-1993				
1993	Centro Cultural de Belém	Lisboa	11-10-1993	Dia do Conto Infantil		curriculum do grupo Finka-Pé / lista manuscrita	
1993	Moínho da Juventude	Amadora	19-10-1993	Festa convívio com Wonen en Werken - Bélgica			
1993	Moínho da Juventude	Amadora	29-10-1993	Encerramento do Curso de Costura			
1993	Estufa Fria	Lisboa	28-11-1993	Agrobio - Feira de Agricultura Biológica	Agrobio	curriculum do grupo Finka-Pé / Lista manuscrita	
1993	Pavilhão Carlos Lopes	Lisboa	00-02-1993	Encerramento da Presidência Aberta	?Presidência da República	curriculum do grupo Finka-Pé	
1993	Parque Central da Amadora	Amadora	00-03-1993	Dia Internacional da Mulher	?C M Amadora	curriculum do grupo Finka-Pé	
1993	Castelo de S. Jorge	Lisboa	00-03-1993	Dia Internacional da Mulher		curriculum do grupo Finka-Pé	
1993	UMAR	?	00-04-1993	UMAR		curriculum do grupo Finka-Pé	
1993	Escola Primária de Alverca	Alverca	00-06-1993	Encontro na Escola Primária de Alverca		curriculum do grupo Finka-Pé	
1993	Associação Jovens "Cruz da Picada"	Évora	00-12-1993	?	?	curriculum do grupo Finka-Pé	
1993	?	?	00-12-1993	Gravação para a RTP2 - programa Outras Margens		curriculum do grupo Finka-Pé	
1994	Escola Secundária Fonseca Benevides, Alcântara	Lisboa	11-03-1994	semana cultural	?	curriculum do grupo Finka-Pé / lista manuscrita	
1994			23-03-1994	BBC		lista manuscrita	
1994			26-03-1994	Lanterna Mágica		lista manuscrita	
1994	Sto. António dos Cavaleiros	Loures	09-04-1994	Festa da Mulher Moçambicana		lista manuscrita	
1994	Escola Secundária de Linda-a-Velha	Oeiras	22-04-1994			lista manuscrita	
1994	Cineteatro D. João V, Damaia	Amadora	30-04-1994	Festa dos 20 anos do 25 de Abril	Junta de Freguesia da Damaia e Buraca	lista manuscrita	
1994	Escola Superior de Turismo	Estoril	25-05-1994	Congresso Internacional de Médicos de Clínica Geral		lista manuscrita	há fotos de um congresso em 92
1994	Espaço OIKOS	Lisboa	28-05-1994	Concerto de Música e	Espaço OIKOS	carta / lista manuscrita	

				Danças de Cabo Verde			
1994	Zambujal	Loures	04-06-1994			lista manuscrita	
1994		Amadora	22-06-1994	Inauguração de Exposição de Pintura Bela Duarte, Manuel Figuera, Luisa Queros		lista manuscrita	
1994	Escola C+S de Vialonga	Vila Franca de Xira	25-06-1994			lista manuscrita	
1994	Peace Boat	Lisboa	22-07-1994			lista manuscrita	
1994	Sala Politécnica	Lisboa	17-09-1994	Sintonia Intercultural: Na coexistência do diverso	Universidade Aberta / Lisboa 94 / Sétima Colina		
1994	Espaço OIKOS	Lisboa	22-10-1994	Concerto de Música e Danças de Cabo Verde	Espaço OIKOS	recibo	há uma referência ao dia 19-10-94
1994	Estação de Metropolitano do Rossio	Lisboa	19-12-1994	Programa Coros	Metropolitano de Lisboa	nota manuscrita	
1994	Estação de Metropolitano dos Restauradores	Lisboa	29-12-1994	Programa Coros	Metropolitano de Lisboa	nota manuscrita	
1994			26-03-1994	Gravação Valentim de Carvalho		lista manuscrita	
1995		Troia	10-02-1995		SEIES	lista manuscrita	
1995		Sintra	14-03-1995		CIDAC	folha de pagamentos	
1995	Chapitô	Lisboa	30-04-1995		? Serviço Social	lista manuscrita	
1995	Ala Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa	Lisboa	05-05-1995		Associação Caboverdiana	lista manuscrita	
1995	Cinema Tivoli	Lisboa	06-05-1995			lista manuscrita	
1995			17-05-1995	Gravação para a TV Alemã		lista manuscrita	
1995			20-05-1995	Feira Alternativa das Cidades		lista manuscrita	
1995	Fabrica da Cultura	Amadora	03-06-1995		? C Amadora	lista manuscrita	
1995	Africa aqui		05-06-1995	gravação de programa de televisão		minuta de ofício	
1995	Associação Caboverdiana	Lisboa	07-06-1995	grupo de alemães		folha de pagamentos	
1995	Fonoteca Municipal de Lisboa	Lisboa	08-06-1995	Etnomusicologia Hoje	Fonoteca / C M Lisboa	resposta / folha de pagamentnos	estive presente e comentei
1995	Parque Maria Lamas, Malaposta	Odivelas	18-06-1995	1ª Mostra de Teatro de Língua Portuguesa	Amascultura	fax / folha de pagamentos	
1995	Escola Superior de Educação		30-06-1995			folha de pagamentos	
1995	Segóvia	Espanha	08-07-1995	Festival Internacional Folk de Segóvia		folha de pagamentos / Fotografia	
1995	Segóvia	Espanha	09-07-1995	Festival Internacional Folk de Segóvia		folha de pagamentos	
1995	Centro Comercial das Amoreiras	Lisboa	14-07-1995		Associação o Regresso das Caravelas	folha de pagamentos	será o mesmo que o seguinte?

1995			14-07-1995		Secretaria de Estado da Emigração e das Comunidades	folha de pagamentos	
1995	Escola Preparatória da Baixa da Banheira	Moita	22-07-1995	Semana Africana	Associação de Solidariedade Cabo Verdiana dos Amigos do Sul do Tejo	ofício a pedir	
1995	Fábrica da Eletricidade, Belém	Lisboa	25-08-1995	1001Noites	Expo 98	circular / folha de pagamentos	pago
1995	Fábrica da Eletricidade, Belém	Lisboa	26-08-1995	1001Noites	Expo 98	circular / folha de pagamentos	pago
1995	Quinta da Atalaia	Seixal	01-09-1995	Festa do Avante	Jornal Avante / PCP	folha de pagamentos	
1995	Mercado Ferreira Borges	Porto	09-09-1995	Feira Sem Vaidades	Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres	ofício e programa / circular / folha de pagamentos	
1995	Camara Municipal da Amadora	Amadora	27-10-1995	Cidades Saudáveis	?	folha de pagamentos	não sei se houve
1995	?	?	16-12-1995	Gravação de um tema para o CD de Rui Júnior	O ó que som tem?	contrato / folha de pagamentos	
1995	Sociedade de Geografia de Lisboa		00-00-95		Comissão ?	lista manuscrita	
1995			00-12-1995	Gravação para a TV Globo		folha de pagamentos	
1996			13-01-1996	Gravação para a RTP I		folha de pagamentos	
1996			19-01-1996		Fonoteca / Associação Atalaia	folha de pagamentos	
1996		Lisboa	29-02-1996		Associação de Estudantes da Faculdade de Motricidade Humana	folha de pagamentos	
1996	Pavilhão Carlos Lopes	Lisboa	08-03-1996	Festa do Aniversário do PCP	PCP?	folha de pagamentos	
1996	Teatro Paulo Quintela	Coimbra	09-03-1996	VI Jornadas Universitárias Lusófonas	Associação Académica de Coimbra	fax convite / folha de pagamentos	estive presente e comentei
1996	Camara Municipal da Amadora	Amadora	20-04-1996	Espectáculo Comemorativo do 25 de Abril	J F da Venteira	ofício convite	
1996	Museu do Trabalho	Setúbal	28-04-1996	?	Cooperativa SEIES / C M Setúbal	convite / fax	
1996	Centro Cultural Emmerico Nunes	Sines	11-05-1996	Africa em Sines	Centro Cultural Emmerico Nunes	ofício convite	Divulgação da Cultura Africana dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
1996	Bairro da Encosta da Portela, Outorela	Oeiras	25-05-1996	Inauguração de dois edifícios do Programa URBAN	C M de Oeiras	fax sobre o pagamento	"o Presidente da Câmara despachou favoravelmente a atuação do V/ grupo na inauguração"
1996	Teatro da Barraca	Lisboa	10-06-1996	Atuação	INATEL	ofício	
1996			22-06-1996	UMAR			
1996	Centro Cultural de Belém	Lisboa	25-06-1996	Rui Júnior no CCB		folha de pagamentos	
1996	Centro Cultural de Belém	Lisboa	28-06-1996	?	?	lista das mulheres que atuaram	

1996			27-07-1996	"Vila do Conde"?		folha de pagamentos	
1996	Assembleia Nacional - Cabo Verde	Praia	01-08-1996	Semana do Emigrante e das comunidades	Governo de Cabo Verde	Novo Jornal de Cabo Verde, 31/07/1996, "Semana do emigrante e das comunidades pg. 3 / Grande Amadora, 2/8/96, pg 23 "Lello Finka-Pé em Cabo Verde / Novo jornal de Cabo Verde dá notícia da atuação "Finka-Pé versus batuco", pg.11 10/8/1996	
1996	Praça da Cidade Velha, Cabo Verde	Cidade Velha	03-08-1996	Encontro com as famílias	Viagem a Cabo Verde	fotos com legenda	informal
1996	Museu do Traje	Lisboa	25-08-1996			público, 25/8/1996	
1996	Estação da CP	Amadora	26-08-1996	17º Aniversário da Amadora / Animação de Rua	C M da Amadora	Notícias da Amadora, 1265, 26/Set/1996 / folha de pagamentos / fax	
1996	Teatro da Trindade	Lisboa	05-10-1996	Concerto Comemorativo do Dia Muidal da Música: Rui Júnior - O ó que som tem?	INATEL	nota sobre o alinhamento do espetáculo / panfleto	
1996	Auditório Municipal da Guarda	Guarda	09-11-1996	I Mostra de Dança da Guarda		diário das Beiras / Município da Guarda	
1997	Espaço OIKOS	Lisboa	11-01-1997	Sons e Sabores	INET / Oikos	ofício	
1997	?	?	25-02-1997	participação em videoclip no âmbito do Ano Europeu Contra o Racismo			
1997	Praça Marquês de Pombal Avenida da Liberdade Praça dos Restauradores	Lisboa	08-03-1997	Desfile em Camioneta do Dia Internacional da Mulher	Movimento Democrático das Mulheres	ofício	está documentado no filme de Catarina Rodrigues
1997	Salão da Igreja Paroquial	Amadora	08-03-1997	Espectáculo Comemorativo do Dia Mundial da Mulher	J F da Venteira	fax convite	
1997	Espaço OIKOS	Lisboa	18-04-1997	Sons e Sabores	Comiss. Nac Com. Desc / INET / OIKOS	programa	
1997	Odemira	Odemira	25-04-1997	Festival de Folclore abril em Odemira	Camara Municipal de Odemira	diploma + ofício convite	
1997	Museu do Trabalho Michel Giacometti	Setúbal	28-04-1997	Espectáculo	?	programa	com outros grupos africanos e o Coral de Castro Verde
1997		Amadora	23-05-1997	Seminário ELAINE	C M Amadora	folha de pagamentos	
1997	Centro Cultural de Belém	Lisboa	25-05-1997	"Fou-Naná": espetáculo de António Tavares	Centro Cultural de Belém	programa, público 20/04/1997	finka-pé apenas participou
1997	Rua Augusta	Lisboa	03-06-1997	Festas de Rua	Camara Municipal de Lisboa	programa, público 7/5/1997	
1997	Largo das Portas do Sol	Lisboa	03-06-1997	Noite dos Elétricos / Festas de Lisboa	Associação O Regresso das Caravelas / Equipamentos dos	fax / folha de pagamentos	

					Bairros Históricos de Lisboa		
1997	Hotel Montebelo	Visu	16-06-1997	Colóquio Internacional ARCE - Programa de Educação Intercultural: Uma perspetiva Europeia / Sons e Sabores	ARCE - Visu / CNCDP	programa	
1997	Pinhal Novo	Palmela	05-07-1997	2º Festival Internacional de Gigantes e Gigantones	Camara Municipal de Palmela	programa, JN 4/7/1997, fax	
1997	Estação da CP	Amadora	13-07-1997	Animação de Rua	Camara Municipal da Amadora	programa / folha de pagamentos	
1997	?	Loures	19-07-1997		C M Loures	ofício resposta / folha de pagamanetos	
1997	Associação de Moradores do Bairro do Zambujal	Loures	22-07-1997	"Espaço das Comunidades" - Festas do Concelho da Amadora	Camara Municipal de Loures	programa	
1997	Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa	Lisboa	09-08-1997	Sessão de gravação para o projeto ...	INET	ofício	
1997	Museu do Traje	Lisboa	24-08-1997		INATEL	folha de pagamentos	
1997	?	?	26-08-1997	Feira das Maravilhas		mapa assinalado	
1997		Leiria	14-09-1997	Gravação do CD Música Contra o Racismo		folha de pagamentos	
1997	Chapitô	Lisboa	19-09-1997	Festa de Pina Baush		folha de pagamentos	
1997	Camara Municipal da Amadora	Amadora	21-11-1997	Encontro de Cinema Documental		folha de pagamentos	
1997	Rock City ?	?	?	Música contra o Racismo - apresentação de CD			
1997	Teatro da Trindade	Lisboa	00-10-1997			carta	possivelmente é o evento do ano anterior
1997	realização do filme Mulheres do batuque				Cinequanon		
1998	Espaço OIKOS	Lisboa	11-01-1998	Sons e Sabores	OIKOS	cartaz e fax	
1998	Loja FNAC Centro Comercial Colombo	Lisboa	26-02-1998	Inauguração da loja FNAC	1000 Eventos / Heloísa Miranda	fax / folha de pagamentos	
1998	Alfândega do Porto	Porto	21-03-1998	Marés do Som	CNCDP	ofício convite	
1998	Espaço OIKOS	Lisboa	18-04-1998	Sons e Sabores	Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / INET		correspondência
1998	Pavilhão Polivalente da Brandoa	Amadora	25-04-1998	Espectáculo Comemorativo do 25 de Abril	J F da Brandoa	fax / folha de pagamentos	
1998	Campo das Cebolas	Lisboa	12-06-1998	Festas da Cidade: Espectáculos de Música Étnica	CNCDP / CM Lisboa	ofício convite	
1998	Malaposta	Odivelas?	18-06-1998	I Mostra de Teatro de	Amascultura / Comissão N C	programa	muitas atividades

				Língua Portuguesa	Descobrimentos		
1998	EB 1º Ciclo nº3 da Quinta do Conde	Sesimbra	27-06-1998	Convívio intercultural	EB 1º Ciclo nº3 da Quinta do Conde	ofício	
1998	Expo 98	Lisboa	03-07-1998	Dia de Cabo Verde	Comissariado de Cabo Verde na Expo 98	fax / folha de pagamentos	
1998	Expo 98: Jardim Timor	Lisboa	05-07-1998	"Camin di mar": espetáculo de Simentera, comemorativo do Dia Nacional de Cabo Verde	Expo / Cabo Verde	programa	
1998	Mercado da Ribeira		08-07-1998	Pontes Lusófonas		folha de pagamentos	
1998	Mercado da Ribeira	Lisboa	09-07-1998	Encerramento de Pontes Lusófonas	Expo 98 / Instituto Camões	público, 10/7/1998, pg. 30	encontro de escritoras
1998	Terreiro do Trigo	Lisboa	12-07-1998	Festas de Lisboa	Camara Municipal de Lisboa	programa	
1998	Museu da Cidade	Lisboa	12-07-1998			folha de pagamentos	
1998	Expo 98	Lisboa	07-08-1998	Espectáculo de Cesária Évora		nota manuscrita / fotos	Marisa Monte e Dulce Pontes convidadas também
1998	?	Évora	15-08-1998	Espectáculo de Cesária Évora		nota manuscrita	Marisa Monte e Dulce Pontes convidadas também
1998	Expo 98 - Pavilhão do Conselho da Europa	Lisboa	00-09-1998	Espectáculo e filme	Associação Olho Vivo	ofício convite	
1999	Universidade de Aveiro	Aveiro	10-02-1999	apresentação da coleção de CD's a Viagem dos Sons	Universidade de Aveiro / Fundação Jacinto Magalhães	revista da UA / Correspondência	
1999	Estúdios Edipim	Lisboa	23-02-1999	Programa Parque Maior	Produtora Dó-Ré-Mar para a RTP	carta fatura	5º programa da série
1999	Parque das Nações	Lisboa	29-03-1999	Dia de África		fotos com legenda	com o Kola S.Jon
1999	Colégio de S. Teotónio	Coimbra	20-05-1999	espetáculo musical	Estudantes de Educação Musical da Escola Superior de Educação de Coimbra	ofício	
1999	Escola Superior de Educação de Lisboa	Lisboa	27-05-1999			lista de presenças	
1999	Passeio Marítimo de Alcântara	Lisboa	29-05-1999	Dia da Cultura Africana	RDP África	jornal público 23/5/1999	
1999	Palácio de Queluz	Sintra	19-06-1999	Feira de Culturas	Palácio Nacional de Queluz / J F de Queluz / C M de Sintra	fax convite	
1999	Moinho da Juventude	Amadora	23-06-1999	Festa de Formandos do Curso de Alfabetização	Moinho da Juventude	legendas de foto	
1999	Largo Camões	Cascais	01-08-1999	Interculturas 99 - encontro de <i>batuque</i> / Animação de Rua	CM Cascais	jornal não identificado e programa e ofício	referencias aos grupos Finka-Pé, Rinka Finka, Quinta do Mocho Mulheres do batuque de cabo Verde. Iniciativa de 31 de julho até 8 de agosto. Houve um desfile no final e atuação

1999	Cine Teatro D. João V	Amadora	04-09-1999	Espectáculo de Nacia Gomi com Finka Pé e Lura	Moinho da Juventude / C M Amadora	cartaz	apresentação de Lalacho
1999	Cineteatro D. João V, Damaia	Amadora	04-09-1999	Um serão de finasom e batuque (na boka noti?)	Moinho da Juventude / C M Amadora	programa / cartaz	Nacia Gomi, Lura, Finka-Pé, AS netas de Nacia Gomi, apresentação de Lalacho.
1999		Portimão	11-09-1999	1ª Semana Cultural de Cabo Verde, Algarve	Associação Caboverdiana do Algarve (Portimão) / Projeto de Desenvolvimento Integrado do Barranco do Rodrigo	carta de agradecimento e fax	
1999	Casa Museu Roque Gameiro	Amadora	20-09-1999	Congresso Empowerment		Lista de presenças	
1999	Hotel Ritz Four Seasons	Lisboa	31-12-1999	Espectáculo de Reveillon	Hotel Ritz Four Seasons	contrato e correspondência	
2000	Coliseu dos Recreios	Lisboa	22-05-2000	Espectáculo de Entrega de Prémios	Afro Eventos / RTP	fax contrato que não se consegue ler	transmitido em direto
2000	Praça da Liberdade	Almada	25-06-2000	Animação de Rua / Festas de Almada	C M Almada	contrato e correspondência	
2001	RTP 1		02-03-2001	Programa Parque Maior	RTP 1 às 21:55 programa em direto		
2001	Instituto Português da Juventude	?	28-05-2001				
2001			11-07-2001	Participação no CD de João Afonso		3 faixas	
2001	Quinta de Sales, Outorela, Carnaxide	Amadora?	29-07-2001	1ª Feira Internacional de Arte e Cultura Lusófona	Associação de Solidariedade Social Assomada 214160092		referência às batucadeiras da Outorela
2001	Mem Martins	Sintra	18-12-2001	Festa	Juventude Hospitaleira	fax	
2001	Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação do Porto	Porto	de 5 até 07-07-2001	Outros Sentidos para Novas Cidadanias - II Colóquio Internacional	Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação do Porto	panfleto (não tem referência ao batuque)	
2002	Centro Cultural de Belém	Lisboa	21-06-2002	Espectáculo comercial de Gardénia Benrós	Talent Productions	ofício	
2002	Parque das Nações	Lisboa	03-08-2002	Lisboa - Encontro de Culturas Africanas	C M de Lisboa / RTP África	fax / lista de presenças	transmitido pela RTP/RDP África
2002		Portalegre	07-12-2002			Lista de presenças	
2003	RTP 2		11-05-2003	Transmissão do documentário de Catarina Alves Costa			
2003	Moinho da Juventude	Amadora	01-06-2003	Curso de batuque			
2003	Moinho da Juventude	Amadora	14-06-2003	Curso de batuque			
2003	Moinho da Juventude	Amadora	21-06-2003	Curso de batuque			
2003	Moinho da Juventude	Amadora	05-07-2003	Curso de batuque			
2003	Moinho da Juventude	Amadora	17-07-2003	Curso de batuque			
2003	Moinho da Juventude	Amadora	19-07-2003	Curso de batuque			

2003	Moinho da Juventude	Amadora	14-09-2003	Curso de batuque			
2003	Escola EB2 do Lumiar	Lisboa	17-09-2003	Início do novo ano escolar	Conselho Executivo da EB2 do Lumiar		
2003			27-09-2003				
2003	Videoteca Municipal de Lisboa	Lisboa	02-10-2003	Encerramento do Ciclo de Cinema "África em Lisboa"	Médicos do Mundo	apresentação do filme de catarina Alves Costa e debate	
2003	Hotel Tivoli	Lisboa	26-10-2003	Encerramento de Os Desafios das Relações Europa-África	Instituto de Estudos Estratégicos e Internacionais / Conselho da Europa	jornal público	
2003	Cine Teatro D. João V	Amadora	01-11-2003	Aniversário da Associação Moinho da Juventude	Moinho da Juventude		
2003	Câmara de Geel	Bélgica	28-11-2003	Receção na Câmara pela Presidente e Vereadora da Cooperação no Desenvolvimento	WERELDWINKEL - Lojas de Comércio Justo na Bélgica	site do moínho	
2003	Hotel em Peniche		28-08-2003	Universidade de verão	OIKOS - Universidade de verão		
2003	Centro Paroquial Santa Catarina, Hasselt em Limburg	Bélgica	29-11-2003	Festa-jantar de Angariação de Fundos	ELKEEN - Centro de acolhimento para jovens marginalizados	site do moínho	2 atuações
2003	Castelo de Vilain XIII, Bazel	Bélgica	30-11-2003	Encontro Cultural com a comunidade e o grupo Laatste Oordeel	Comunidade	site do moínho	
2003	Câmara de Sint-Gillis-Waas	Bélgica	30-11-2003	Receção na Câmara pelo Presidente e Vereadores		site do moínho	
2003	Sala "De Drukkerij", Leuven	Bélgica	01-12-2003	Encontro de intercâmbio / Espetáculo	Leren Ondernemen, Aprender a ser empreendedor	site do moínho	
2003	Geel	Bélgica	03-12-2003	Reunião / receção	LOC	site do moínho	
2003	Geel	Bélgica	03-12-2003	Workshop com Greet Wielemans sobre terapia e batuque			
2003	Sindicato ACV - Turnhout	Bélgica	04-12-2003	intercâmbio com os delegados do Sindicato	Sindicato ACV setor de alimentação		
2003	Escola Superior, EHSAL, Bruxelas	Bélgica	05-12-2003	apresentação à escola do batuque	Escola Superior EHSAL		
2003	Escola Básica de Geel	Bélgica	05-12-2003	apresentação aos alunos sobre batuque e cultura de Cabo Verde	Escola Básica de Geel		
2003	Centro Cultural de WERFT de GEEL	Bélgica	05-12-2003	espetáculo / Feira-exposição	WERELDWINKEL - Lojas de Comércio Justo na Bélgica		

2004	Moinho da Juventude	Amadora	08-02-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004	Centro de Atividades do Prior Velho (Quinta de Santo António da Serra)	?	07-03-2004	Dia Internacional da Mulher	Médicos do Mundo	programa	debates, filmes e outras atividades. Referência ao grupo de <i>batuque</i> da Quinta da Serra
2004	Moinho da Juventude	Amadora	14-03-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	28-03-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004			11-04-2004	Reportagem no programa Nós	ACIME na RTP2	relatório de atividades 2004	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	09-05-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	23-05-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	27-05-2004	Festa no Moinho	Associação Moinho da Juventude	relatório de atividades 2004	com o grupo brasileiro Afro Reggae e outros do moinho
2004	Instituto Superior de Psicologia Aplicada	Lisboa	28-05-2004		Carlos Simões / ISPA		
2004	Parque da Cidade do Barreiro	Barreiro	05-06-2004	3ª Feira Pedagógica	Camara Municipal do Barreiro	ofício	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	27-06-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	11-07-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004	Laranjeiro	Almada	17-07-2004	Festa Amarela	C M Almada	Lista de presenças	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	25-07-2004	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2004	Parque da Bela Vista - Chelas	Lisboa	31-07-2004	3º Encontro de Culturas Africanas	RDP África / Instituto para a Cooperação e Desenvolvimento Internacional	fax	
2004	Lumiar	Lisboa	20-09-2004	?			
2004	Museu Nacional de Arqueologia	Lisboa	25-09-2004	Museus e Outras Artes	Instituto Português de Museus		
2004	Maçafaneira	Torres Vedras	11-11-2004	Festa de Natal	ASAS - Associação de Solidariedade e Ação Social de S. Mamede da Ventosa	relatório de atividades	
2004	Escola Superior de Educação de Coimbra	Coimbra	27-11-2004	Festa de Homenagem a Lurdes Pintasilgo			
2004	Moinho da Juventude	Amadora	01-12-2004	Visita do Primeiro Ministro de Cabo Verde à Buraca		relatório de atividades	
2004	Moinho da Juventude	Amadora	15-12-2004	"Todo o Terreno"			

2004	Moinho da Juventude	Amadora	21-12-2004	Visita Ministro Fernando Negrão	Secretaria Geral da Segurança Social		
2004			?	Certame d'outono 2004	IPSS Região do Oeste		
2005	Associação dos Antigos Alunos do Liceu de S. Vicente de Cabo Verde	Lisboa	00-02-2005	Conferência - concerto	Antigos Alunos do Liceu de S. Vicente de Cabo Verde	estive presente a fazer esta conferência	
2005	Terreiro do Paço	Lisboa	20-03-2005	Feira Social		relatório de atividades 2005	
2005	Paço d'Arcos		25-03-2005	?	Mónica Cunha		
2005	Parque das Nações	Lisboa	09-04-2005	camião antidiscriminação em Portugal	CEE ?	relatório de atividades 2005	
2005	Moinho da Juventude	Amadora	10-04-2005	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	folheto com os objetivos
2005	Teatro Académico Gil Vicente	Coimbra	25-04-2005	Coimbra à descoberta do Mindelo	Camara Municipal de Coimbra / Câmara Municipal de S. Vicente	programa + lista manuscrita	grande festival com muitas iniciativas
2005	Moinho da Juventude	Amadora	25-04-2005	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2005	Centro Cultural de Belém	Lisboa	09-05-2005	Comemoração do Dia da Europa	Escola de Música do Conservatório Nacional	ofício	workshop e atuação
2005	Escola Secundária Gil Vicente	Lisboa	11-05-2005	Sons, tons, cores, sabores e culturas	Conselho Executivo da ESGV	lista manuscrita	
2005	Universidade Lusófona	Lisboa	20-05-2005	Tomada de posse dos corpos dirigentes do Núcleo de Estudantes Africanos	Núcleo de Estudantes Africanos da Faculdade de Letras	lista manuscrita	
2005	Centro Cultural e Social de Sto. António dos Cavaleiros		25-05-2005	?		lista manuscrita	
2005	Mercado da Ribeira	Lisboa ?	28-05-2005	Festa Africana			relatório de atividades 2005
2005	Quinta da Fidalga	Seixal	28-05-2005	Portugal a rufar	Tocá rufar	programa	ofício com referência a gravação em vídeo
2005	Moinho da Juventude	Amadora	18-06-2005	Visita do Presidente da República à Cova da Moura			relatório de atividades 2005
2005	?	?	11-06-2005	Feira do Livro		lista manuscrita	
2005	Escola Básica Frei António Brandão	Benedita	09-06-2005	Semana da Lusofonia	Agrupamento de Escolas da Benedita	ofício	relatório de atividades 2005
2005	Centro Cultural de Belém	Lisboa	15-07-2005	Animação anexa ao Bailado Sagração da primavera	Centro Cultural de Belém	lista manuscrita e notícias de jornal	
2005	Jardim do Casino Estoril	Estoril	16-07-2005	Animação de Rua	Op'Arte	lista manuscrita	
2005	Moinho da Juventude	Amadora	17-07-2005	Encerramento de uma Exposição	Associação Moinho da Juventude	lista manuscrita	
2005	Casal da Mina		30-07-2005	Festa D'África (Grupo	Nova Geração- Nos	lista manuscrita	

				malta jovem)	Associação de Jovens para o Desenvolvimento		
2005	Carvalhais - S Pedro do Sul	S. Pedro do Sul	06-08-2005	Andanças: 10º Festival Internacional de Danças Populares	Pé de Xumbo - Associação para a Promoção da Música e Dança	folheto	workshop e atuação
2005	Casa Roque Gameiro	Amadora	10-09-2005	Exposição Vozes de Mulheres	Camara Municipal da Amadora	lista manuscrita / ofício / fotografias	exposição de bordados de mulheres africanas
2005	Serra das Minas	Sintra	11-09-2005	Festa Luso-caboverdiana			relatório de atividades 2005
2005	Santiago Alquimista	Lisboa	21-09-2005	Festa de África			relatório de atividades 2005
2005	Moinho da Juventude	Amadora	26-09-2005	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2005	Alvaiázere	Alvaiázere	02-10-2005	Festa do Chicharo			relatório de atividades 2005
2005	Moinho da Juventude	Amadora	10-10-2005	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2005	Casa de Saúde do Telhal - Mem Martins	Sintra	14-10-2005	Cultura e Arte que Cura	Casa de Saúde do Telhal	ofícios e lista manuscrita	
2005	Moinho da Juventude	Amadora	24-10-2005	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2005	Escola Naval do Alfeite		17-11-2005	?	?	lista manuscrita	
2005	Moinho da Juventude	Amadora	09-12-2005	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de presenças	
2005	Casa de Saúde do Telhal - Mem Martins	Sintra	11-12-2005	Festa de Natal da Casa de Saúde do Telhal	Casa de Saúde do Telhal		
2005	Faculdade de Ciências e Tecnologia	Almada	12-12-2005	?	?	lista manuscrita	
2005	Quinta da Fidalga	Seixal	28-05-2006	Portugal a Rufar	Tocá rufar	lista manuscrita	
2005	Clube Desportivo da Cova da Moura	Amadora	09-07-2006	Reencontro de Danças de Cabo Verde: Comemoração do 30º Aniversário da Independência de Cabo Verde	Associação Cultural e Desportiva do Alto da Cova da Moura		Grupo Ta kai ta rabida
2006	Estúdios RTP Porto, canal 1	Porto	08-03-2006	Programa Praça da Alegria	RTP		
2006	Espaço Cidadania, Amora	Seixal	23-04-2006	Semana das comunidades migrantes	Camara Municipal do Seixal	lista de atuações manuscrita / ofício	o programa inclui um Seminário: As mulheres migrantes: vivências e trajetórias
2006	?	Lisboa	25-04-2006	Desfile do 25 de Abril	Marcha Mundial das Mulheres - Associação Mulheres contra a Violência (AMCV)	mails	
2006	Tires - Sociedade 1º de maio	Cascais	29-04-2006	Chá Missionário - Ponte 2006: Reconstruir na Paz	Jovens Sem Fronteiras / Sol Sem Fronteiras / Paróquia de	lista de atuações manuscrita / carta	apresentação de missionários que vão para Angola

				e na Justiça	Tires		
2006	Moinho da Juventude	Amadora	14-05-2006	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de atuações manuscrita	
2006	Moínho da Juventude	Amadora	20-05-2006	estreia do documentário Djunta Mo - Kova M	Associação Moinho da Juventude	lista de atuações manuscrita	presença do Alto comissário Rui Marques
2006	Museu Nacional de Arqueologia - Lisboa	Lisboa	21-05-2006	Dia Internacional e Noite dos Museus	Museu Nacional de Arqueologia	ofício convite e agradecimento	sabores com história e feira de produtos da terra
2006	Centro Cultural da Malaposta - Odivelas	Odivelas	23-05-2006	mostra do documentário "Mulheres do batuque"		lista de atuações manuscrita	não é atuação do grupo
2006	Centro Cultural da Malaposta - Odivelas	Odivelas	25-05-2006	Semana Cultural Africana	Centro Cultural da Malaposta	ofício de agradecimento	
2006	Escola Básica da Cova da Moura	Amadora	27-05-2006	workshop "qualificação da Cova da Moura"	?	lista de atuações manuscrita	
2006	Moinho da Juventude	Amadora	28-05-2006	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista de atuações manuscrita	
2006	Quinta da Fidalga - Seixal	Seixal	18-06-2006	Portugal a Rufar - 2ª edição	Tocá rufar	programa do evento / lista manuscrita	internacional dezenas de atuações
2006	Palmeiras, Rua da Palma - Anjos - Lisboa	Lisboa	01-07-2006	Festa do 31º Aniversário da Independência de Cabo Verde	Djunta Korason / OTIMARTE	Progrma	há um workshop à tarde e concerto à noite. Muitas outras coisas
2006	Serra das Minas	Sintra	10-09-2006	Festa Comunitária da Serra das Minas	Associação Luso-caboverdiana de Sintra	lista manuscrita e ofício	
2006	Quinta da Fonte da Prata - Moita	Moita	30-09-2006	Festa de início das atividades do Centro Comunitário / Conscencialização para o Hip hop	Centro Comunitário P.A.R.A.G.E.M.	mail de 14/Set	animação para a comunidade
2006	Moínho da Juventude	Amadora	01-10-2006	? Americanos	Associação Moinho da Juventude	lista manuscrita	
2006	Alvaiázere	Alvaiázere	02-10-2006	3º Festival Gastronómico Alvaiázere Capital do Chicharo	Camara Municipal de Alvaiázere	lista manuscrita	atuações de ranchos Folclóricos, Bandas de Música e Cante. Exposições e Colóquios
2006	Moinho da Juventude	Amadora	08-10-2006	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura	lista manuscrita	
2006	Lisboa ?	Lisboa	14-10-2006	"apresentações étnicas"	Heloísa Miranda Produções	mail de 10/Jul/2006	não sei se foram
2006	EXPOTORRES- Torres Vedras	Torres Vedras	15-10-2006	Festa d'outono	IPSSs / CM Torres Vedras /ESCO	mails trocados 26/Set/2006	2 atuações. Ver citação
2006	Feira Internacional de Lisboa	Lisboa	?-?-2006	BTL - Exposição de Cabo Verde	Helena Centeio	lista Manuscrita	
2007	Camara de Odivelas?	Odivelas	19-03-2007	apresentação do livro Tchuba na desert"	CM Odivelas	carta de agradecimento 26/abr/2007	proventos da venda do livro serão para telemedicina em

							CV
2007	Largo Trindade Coelho	Lisboa	28-04-2007	Lisboa Cidade do Livro / Animação de Rua	CM Lisboa		
2007	Centro de Artes Performativas do Algarve	Faro	19-05-2007		CAPA - Centro de Artes Performativas do Algarve	artigo de <i>Postal do Algarve</i> , 24/05/2007, pg. 4	artigo extenso - fotocopiar
2007	Cine-Teatro Pax Julia - Beja	Beja	25-05-2007	sarau cultural - comemoração do dia de África	Asso Est CV em Beja	carta de 2 maio	
2007	Teatro de Sá da Bandeira de Santarém	Santarém	26-05-2007	Semana de África em Santarém	Asso Est PALOP da Esc Sup Gestão de Santarém	carta 14 maio	
2007	Vale de Alcântara - Lisboa	Lisboa	02-06-2007	1º Aniversário do Projeto Crescer em Rede	?	fax de 28/05/2007	
2007	Quinta da Fidalga - Seixal	Seixal	03-06-2007	Portugal a Rufar - 3ª edição	Tocá rufar	cartaz e fax	
2007	Cine-Teatro de Sesimbra	Sesimbra	09-06-2007	"iniciativas no âmbito da interculturalidade"	CM Sesimbra	fax de 13/02/2007	
2007	Escola Arco Iris da Portela		23-06-2007	sarau	Associação de Moradores da Portela	fax de 21/05/2007	
2007	Alto da Cova da Moura	Amadora	07-07-2007	Aniv da Indep de CV	Associação de Solidariedade Social do Alto da Cova da Moura	fax de 28/05/2007	atuam 20 grupos/artistas. Do MJ vai também o Hip-hop
2007	Praça da Figueira	Lisboa	25-07-2007		Médicos do Mundo	Lista de presenças	
2007		Aljezur	15-08-2007		Tertúlia	Lista de presenças	
2007	Centro Cultural Casapiano		10-10-2007			Lista de presenças	
2007	Moinho da Juventude	Amadora	01-11-2007	20º Aniversário da Associação Moinho da Juventude	Associação Moinho da Juventude		
2007	Parque das Nações	Lisboa	08-11-2007				
2007	Moinho da Juventude	Amadora	11-11-2007	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura		
2007		Montemor-o-Novo	18-11-2007	Olaria de Tarrafal		correspondência	
2007	Associação de Socorros de Turcifal	Torres Vedras	24-11-2007	XII Certame das Instituições de Apoio a Pessoas Idosas		correspondência	
2007	Moinho da Juventude	Amadora	25-11-2007	Curso de Batuque	Associação Moinho da Juventude / Sabura		
2007	Residência de S. João d'Ávila	Lisboa	22-12-2007	Festa de Natal da 3ª Idade	Irmãos de S. João de Deus		
2008	Praça do Comércio	Lisboa	10-05-2008	I Festival Multicultural da CPLP	CPLP	site da CPLP	
	Cinema Tivoli	Lisboa	6-5-?	Encontro de Danças Africanas	Associação O Regresso das Caravelas / C M Lisboa	cartaz	

2008	Estação da Reboleira	Amadora	25-02-2008	SEF		Lieve	
2008	Universidade de Lisboa	Lisboa	24-05-2008			Lieve	
2008	Largo do Carmo	Lisboa	24-04-2008			Lieve	
2008	Restaurante o Coqueiro	Amadora	01-05-2008	Festa particular	Marta Leandro (amiga de Ana Pato)	Lieve	6 batucadeiras
2008	Largo da Bola, Cova da Moura	Amadora	04-05-2008	Programa da RTP “Este é o meu bairro”	RTP / Até ao fim do mundo / Sara Gomes	Lieve	Apresentado por Catarina Furtado
2008	Praça do Comércio	Lisboa	10-05-2008	CPLP	Carlos Gonçalves Clara Machado	Lieve	18 pessoas
2008	Museu do Traje	Lisboa	17-05-2008	Noite dos Museus	Museu do traje	Lieve	
2008	RTP	Lisboa	20-05-2008	Programa com Catarina Furtado		Lieve	
2008	Teatro Sá da Bandeira	Santarém	24-05-2008		Universidade da Terceira idade	Lieve	
2008	Seixal	Seixal	24-05-2008	Tocá Rufar	Tocá Rufar	Lieve	
2008	Centro de Saúde das Laranjeiras	Lisboa	24-05-2008		Juventude Hospitaleira	Lieve	
2008	Museu do Traje	Lisboa	25-05-2008	Dia de África	Museu do traje	Lieve	
2008		Odivelas	27-05-2008	Festa do Vizinho	Carla Barra	Lieve	
2008		Odivelas	31-05-2008	Festa do Vizinho	Carla Barra	Lieve	
2008	Escola Secundária de Odivelas	Odivelas	31-05-2008	Caminhos do Mundo	Professores Maria João Campos, Isabel Marques e Teresa Quaresma	Lieve	
2008	Escola Secundária nº 2 Arco-Íris	Portela	31-05-2008		Associação de Moradores da Portela e Professora Manuela Dias	Lieve	
2008	Escola Secundária de Odivelas	Odivelas	31-05-2008		Professores Maria João Campos, Isabel Marques e Teresa Quaresma	Lieve	
2008	Universidade Lusófona	Lisboa	07-06-2008	Curso	Faculdade de Psicologia	Lieve	
2008	Almada	Almada	14-06-2008			Lieve	
2008	Estação da Reboleira	Amadora	25-02-2008		Posto de atendimento do SEF	Lieve	
2008	Expo Zaragoza	Espanha	21-07-2008		Pavilhão de Cabo Verde	Lieve	
2008	Expo Zaragoza	Espanha	22-07-2008		Pavilhão de Cabo Verde	Lieve	
2008	Expo Zaragoza	Espanha	23-07-2008		Pavilhão de Cabo Verde	Lieve	
2008	Expo Zaragoza	Espanha	24-07-2008		Pavilhão de Cabo Verde	Lieve	
2008	Expo Zaragoza	Espanha	25-07-2008		Pavilhão de Cabo Verde	Lieve	
2008	Centro Cultural de Belém	Lisboa	08-08-2008	CCB fora de si	CCB	Lieve	
2008	Centro Cultural de Belém	Lisboa	09-08-2008	CCB fora de si	CCB	Lieve	
2008	Centro Cultural de Belém	Lisboa	10-08-2008	CCB fora de si	CCB	Lieve	

Apêndice IV – Transcrição de letras, tradução e esquemas da estrutura melódica e performativa de *cantigas de batuque*

CPLP

<i>CPLP</i>	<i>CPLP</i>
<p><i>Dia 17 di mês di julbo</i> <i>E fla di ano 96</i> <i>Qui foi criado na terra lusa</i> <i>Comunidade de todos povos</i> <i>E fla di língua portuguesa</i> <i>CPLP tem futuro pa nos tudo</i></p>	<p>Disseram que no dia 17 do mês de julho Do ano de 96 Que foi criado na terra lusa Uma comunidade de todos povos Que falam a língua portuguesa CPLP é um futuro para nós todos</p>
<p><i>Ai Cabo Verdi nu sta li grandi</i> <i>Guiné-Bissau nu sta li grandi</i> <i>E fla Angola co Moçambiqui</i> <i>São Tomé e Príncipe e co Brasil</i> <i>É Portugal qui ta comanda</i> <i>CPLP tem futuro pa nos tudo</i></p>	<p>Ai Cabo Verde nós estamos lá em grande Guiné-Bissau nós estamos lá em grande E também Angola e Moçambique São Tomé e Príncipe e o Brasil Portugal é que tem o comando CPLP é um futuro para nós todos</p>
<p><i>CPLP tem futuro pa nos tudo</i></p>	<p>CPLP é um futuro para nós todos</p>

Grupo da Cidade Velha, Ana Paula “Bentinha”, 1998

Fonte: CD *Dez Granzin di tera*

Esquema da estrutura melódica e performativa da cantiga *CPLP*

		frase melódica 1				
		frase melódica 2				
		frase melódica 3				
		frase melódica 4				
		frase melódica 5				
		frase melódica 6				
1						
solo	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo
coro	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo
2						
solo	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo
coro	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo
3						
solo	ai cabo verdi nu sta li grandi	guiné bissau nu sta li grandi	e fla angola com moçambiqui	são tomé e príncipe e co brasil	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo
coro	ai cabo verdi nu sta li grandi	guiné bissau nu sta li grandi	e fla angola com moçambiqui	são tomé e príncipe e co brasil	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo
4						
solo	ai cabo verdi nu sta li grandi	guiné bissau nu sta li grandi	e fla angola com moçambiqui	são tomé e príncipe e co brasil	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo
coro	ai cabo verdi nu sta li grandi	guiné bissau nu sta li grandi	e fla angola com moçambiqui	são tomé e príncipe e co brasil	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo
5						
solo	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo
coro	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo
6						
solo	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo
coro	dia 17 di mês di julho	e fla di ano 96	qui foi criado na terra lusa	comunidade de todos povos	e fla di língua portuguesa	cplp tem futuro pa nos tudo

7						
solo	ai cabo verdi nu sta li grandi	guiné bissau nu sta li grandi	e fla angola com moçambiqui	são tomé e principe e co brasil	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo
coro	ai cabo verdi nu sta li grandi	guiné bissau nu sta li grandi	e fla angola com moçambiqui	são tomé e principe e co brasil	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo
RABIRA						
solo	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo				
coro	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo				
solo	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo				
coro	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo				
solo	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo				
coro	e portugal qui ta comanda	cplp tem futuro pa nos tudo				
1						
solo	cplp	cplp	cplp	tem futuro pa nos tudo	cplp	cplp
coro						
2						
solo	cplp	cplp	cplp	tem futuro pa nos tudo	cplp	cplp
coro						
3						
solo	cplp	cplp	cplp	tem futuro pa nos tudo	cplp	cplp
coro						
4						
solo	cplp	cplp	cplp	tem futuro pa nos tudo	cplp	cplp
coro						
5						
solo	cplp	cplp	cplp	tem futuro pa nos tudo	cplp	cplp
coro						
6						
solo	cplp	cplp	cplp	tem futuro pa nos	cplp	cplp
coro						



Amizade Perfeito

Crioulo		Português	
<i>Solistas</i>	<i>Coro</i>	<i>Solistas</i>	<i>Coro</i>
LETRA 1		LETRA 1	
<i>Amizade perfeito é sima sol na horizonte</i> <i>Ki pa mas nuven tapal</i> <i>É ka ta pol ka da si luz</i> Bis		Amizade perfeita é como sol no horizonte Que por mais nuvens a tampem Não deixa de dar a sua luz Bis	
LETRA 2		LETRA 2	
<i>É sima mi ku bó,</i> <i>Kanto ki nu ta ranjaba</i> <i>Trocado N`krebo tcheu,</i> <i>N`perdi mãe N`perdi pai</i> <i>Nu sta na mundo di interessí,</i> <i>Pamodi é bó kim N`cré mas tcheu</i> <i>Bu bai bu dexam ku,</i> <i>Kusa pensa é pa tudu tempo</i> Bis		É como eu e tu, Quando namorávamos Por causa de te querer demais, Perdi a mãe e perdi o pai Estamos no mundo de interesses, Porque és tu que eu quero mais Foste embora, deixaste-me, Com coisas para pensar a toda a hora Bis	
RABIRA		RABIRA	
<i>Ma bu bai bu dexam</i> Kusa pensa pa tudu tempo <i>Ma bu bai bu dexam</i> Kusa pensa pa tudu tempo <i>Ma bu bai bu dexam</i> Kusa pensa pa tudu tempo		Mas foste embora, deixaste-me Coisa para pensar a toda a hora Mas foste embora, deixaste-me Coisa para pensar a toda a hora Mas foste embora, deixaste-me Coisa para pensar a toda a hora	
<i>Mé bu kusa pensa</i> É tudu tempo		Tens coisa para pensar A toda a hora	
<i>Mé bu kusa pensa</i> É tudu tempo		Tens coisa para pensar A toda a hora	
<i>Mé bu kusa pensa</i> É tudu tempo		Tens coisa para pensar A toda a hora	
<i>Mé bu kusa pensa</i> É tudu tempo		Tens coisa para pensar A toda a hora	

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*

Faixa 1 - **Amizade Perfeito**

Solistas: Catiza, Bodinho, Maiza, Verónica e Tchuka

Composição: Bodinho

Arranjo: Kim Alves

Legenda do esquema seguinte

	introdução instrumental / solo de guitarra
	letra e melodia 1
	letra e melodia 2
	transição para rabira
	parte 2 rabira

Esquema da estrutura melódica e performativa da cantiga *Amizade Perfeita*

introd instr																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													
--------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Rabira

Rabira													
solista A		coro		solista A		coro		solista A		coro			
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c	s A	c	s A	c	s A	c
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c	s A	c	s A	c	s A	c
solista B (voz falada)													
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c						
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c						
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c						
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c						
solo instr													
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c						
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c						
s A	c	s A	c	s A	c	s A	c						

Guentis Bedju

Crioulo		Português	
<i>Solista</i>	<i>Coro</i>	<i>Solista</i>	<i>Coro</i>
<i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>		<i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>	
<i>Kuse ki mata guentis bedju?</i> <i>So café ku tabaco</i> <i>Kuze ki mata rapazis nobo?</i> <i>Sapato ponta culime</i> <i>Rosto pa mar, costa pa terra,</i> <i>Navio na mar, noiba na cen</i> <i>Lencinho na mo, l'agua na odju</i> <i>Ta tchora fidju de cabo verde</i>		O que é que matou pessoas velhas? Só café e tabaco O que é que mata os rapazes novos? Sapato de ponta “culimé” De frente para o mar, de costas para terra, Navio no mar, noiva no céu Lencinho na mão, lágrima no olho A chorar os filhos de Cabo Verde	
<i>Oh ya yaa,</i> <i>oh ya yaa,</i> <i>oh ya yaya</i>		<i>Oh ya yaa,</i> <i>oh ya yaa,</i> <i>oh ya yaya</i>	
<i>Nhara nobo dja gudja mama</i> <i>Sancaitanu ta buta linha</i> <i>N'pari matchu, N'pari femia</i> <i>N'pari cordon ku liroge</i> <i>N'pari cida ku cibitchi</i> <i>N'pari grandi ku padas</i> <i>Rubera na cambar di sol ka ta badu</i> <i>Rapazinhos nobo na boka fonte,</i> <i>Mosas nobo xerem dja bedjo</i> <i>Nhos kuidadu ku rapazis nobo!</i>		Nhara novo já espeta as maminhas, São Caetano lança a linha Pari filho homem e pari mulher, Pari cordão e relógio Pari Cida e Cibitchi”, Pari grande e pari pequeno Não se deve ir à ribeira ao por do sol Rapazinhos novos na boca do poço Meninas novas, “xerém” já velho, Tomem cuidado com os rapazes novos!	
<i>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>		<i>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i> <i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>	
<i>Nha guente N'trabesa porta</i> <i>Ke pam ba pa discoteca</i> <i>Nha grandi flam pam ka bai</i> <i>Pamodi rapazinho sta intentado...</i> <i>N'flal mudjer nha cala boka</i> <i>Nha nobo mi ki ta sabi</i> <i>Pamodi kasamento</i> <i>Ka sta na bedja, ka sta na nobo,</i>		Minha gente, saí pela porta Para ir à discoteca A minha mãe e avó disseram-me para não ir Porque os rapazes estão com intenções... Eu disse-lhe, mulher cala a tua boca Da minha virgindade eu é que sei. Porque casamento Não está para quem não tem virgindade nem para quem tem	
<i>Ka sta na branca, ka sta na preta</i> <i>N'bé, N'rabida,</i> <i>N'flal nobo di goci sta 'ntentado</i> <i>Si bu ka toma xintido</i> <i>Nem ku des bu ka ta tchiga</i>		Não está na branca, nem está na preta, Ainda eu disse Que virgem de hoje é desejada Se não tens cuidado Nem com dez [virgindades], não chegas [ao casamento].	
<i>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>		<i>oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>	

<i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>	<i>Oh ya yaa, oh ya yaa, oh ya yaya</i>
<i>Ai mosas nobo, mosas nobo, mosas nobo...</i> <i>Ai mosas nobo, mosas nobo,</i> <i>Mosas nobo, xerem dja bedju</i> Bis	Ai moças novas, moças novas, moças novas... Ai moças novas, moças novas, Moças novas xerém já velho... Bis
<i>Ai mosas nobo, mosas nobo, mosas nobo...</i> <i>Ai mosas nobo, mosas nobo,</i> <i>Mosas nobo nhos cuidado ku rapazi nobo</i> Bis	Ai moças novas, moças novas, moças novas... Ai moças novas, moças novas, Moças novas tenham cuidado com os rapazes novos Bis
<i>Si bu ka toma xintidu,</i> <i>nem ku des bu ka ta tchiga</i>	Se não tens cuidado Nem com dez, não chegas
<i>Nem ku des,</i> <i>bu ka ta tchiga</i>	Nem com dez, não chegas

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*

Faixa 2 – *Guentis Bedju*

Solistas: Catiza e Tchuka

Composição: Amândio

Arranjo: Kim Alves

Nota: Esta *cantiga* estrutura-se sobre uma série de metáforas e imagens não explícitas relacionadas com o estatuto social da virgindade visto pela geração mais velha e pela geração mais nova.

A primeira estrofe refere-se à partida: “olhos no mar” “costas para a terra”, e à despedida: “lencinho na mão” “lágrima no olho”.

A segunda estrofe contém alusões sexuais e de oposições masculino / feminino. “Nhara” a “Sancaitanu” são dois nomes de ervas do campo (que servem de alimento para os porcos) que nascem nas ribeiras depois das chuvas. Aqui são utilizadas como personificações e todas as afirmações podem ter conotações com os órgãos sexuais. Nhara (feminina) “espeta as maminhas”, Sancaitanu (masculino) “lança a linha”

O sujeito narrador (uma mulher) depois refere-se às coisas que já pariu, sempre em oposições complementares: fêmea / macho; “cordão” / “relógio” (no mesmo sentido); cida e cibitchi (duas pessoas) grande / pequeno.

A estrofe termina dando de conselho às raparigas novas para não irem à tardinha à fonte ou ao poço (buscar água, como imagem de estarem sós e vulneráveis à predação sexual) porque estão lá os rapazes. As meninas são novas, mas o seu sexo (metaforizado na comida xerém que se torna mais apetitoso com a passagem dos dias) já é velho.

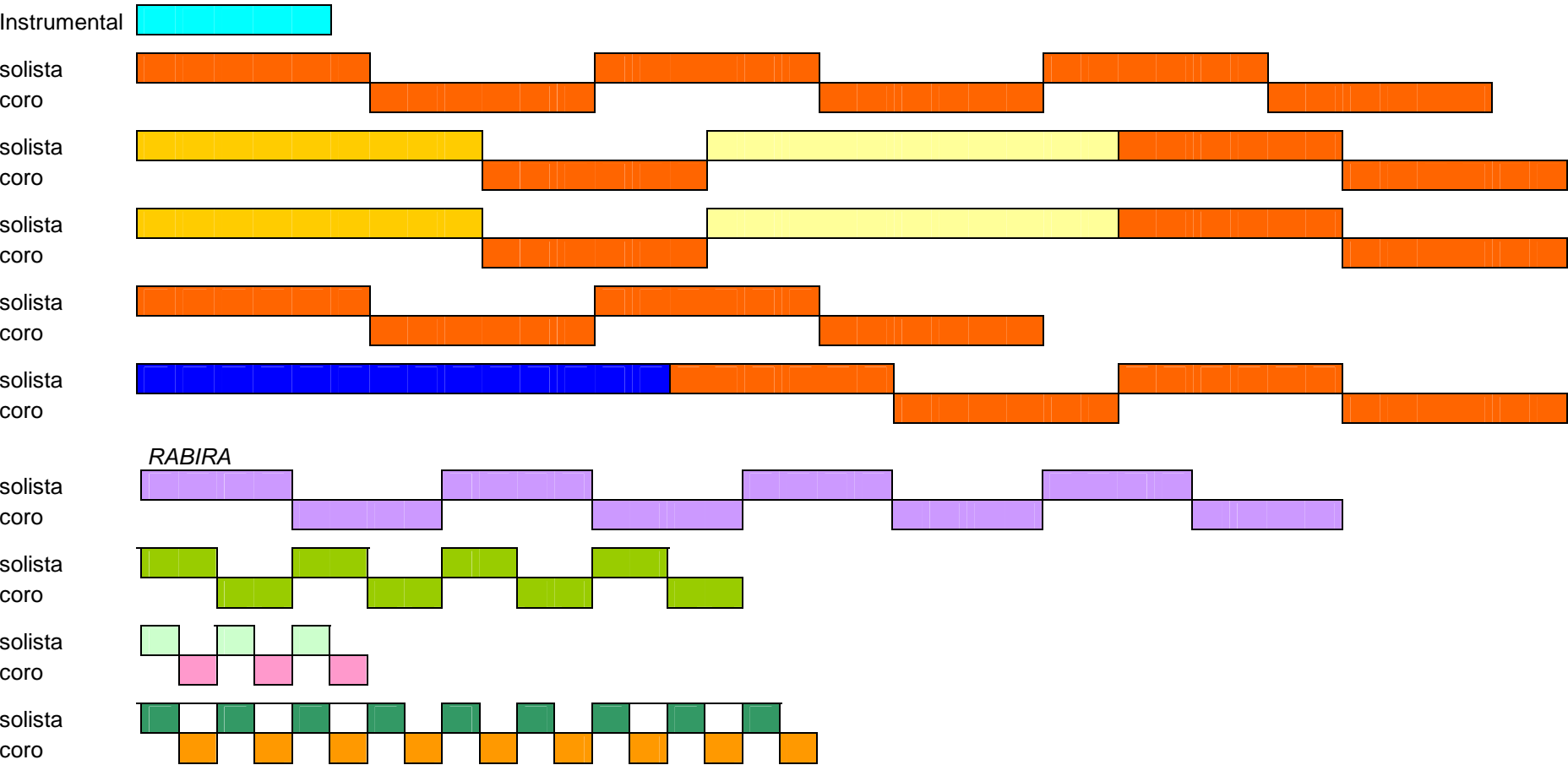
Depois surge o conflito de gerações com o sujeito narrativo (uma rapariga) a dizer que vai à discoteca, a mãe e a avó, receosas do que possa acontecer-lhe à virgindade nesse local, alertam para os rapazes que lá estão com intenções sexuais.

O sujeito narrativo, leva a sua avante dizendo que o casamento não tem a ver com a virgindade, “nem com preto nem com branco”. E acrescenta ainda que “nem com dez” virgindades chegaria ao casamento com nenhuma intacta.

Legenda do esquema estrutural da performance da cantiga *Guentis Bedju*

	Introdução instrumental		ai mossa nobo
	Oya oyaaa		ai mossa nobo
	Kuse ki mata guentis bedju?		si bu ka toma xintidu
	Nhara nobo dja gudja mama		nem ku des bu ka ta tchiga
	Nha guente N´trabesa porta		nem ku des
			bu ka ta tchiga

Esquema estrutural da performance da cantiga *Guentis Bedju*



Triste stá na rua

Crioulo		Português	
<i>Solista</i>	<i>Coro</i>	<i>Solista</i>	<i>Coro</i>
<i>Ami é kriansa di rua</i> <i>é tristi sta na rua</i> <i>Ma probreza é nha pilido</i> <i>é tristi sta na rua</i> <i>Ma nha nomi é ka ten pa kumi</i> <i>Nha kau deta é undi kin noti</i> <i>Mi N'ka ten mai N'ka ten pai</i> <i>Nha dona é cego de odju aberto</i> <i>Ami fomi ka ta matan</i> <i>Gana kumi ki tenen duenti</i> <i>Si ten três por dia mi N'ka ta xintil</i> <i>Sapatu n'ódjal na pé d'alguén</i> <i>Maʒ duédu kuʒa ki ten</i> <i>Ken kin pidi qui trosan</i> <i>Nha guenti distinu é rabez</i> <i>Alvez nu ta ganba tchéu pa ka nada</i> <i>Maʒ spera um fin na cova fundo</i> <i>Min N'ta ten gana pa casadu</i> <i>Min N'ta ten gana obi foguétu</i> <i>Ma catchor ka ta pasan</i> <i>Nha guenti forti kuʒa tristi</i> <i>Kantu N'bai fladu la ko tchiga</i> <i>Kkuʒa duédu ki dexan duédu</i> <i>Ma nhas colegas tudu fartu</i> <i>Ami n'xinti so tchéru fumu</i> <i>Nha guenti nboʒ djuda mininu di rua</i> <i>Pamodi é tristi sta na rua</i> <i>Ki sabel é ken ki sta na rua</i> <i>Ami é kriansa di rua...</i> <i>Pamodi é tristi sta na rua</i> <i>Ki sabel é ken ki sta na rua</i>		Sou criança de rua <i>é triste estar na rua</i> A pobreza é o meu apelido <i>é triste estar na rua</i> O meu nome é não ter de comer O meu sítio de dormir é onde eu anoitecer Não tenho mãe nem tenho pai Minha avó é cega de olho aberto A mim a fome não me mata A vontade de comer é que me põe doente Se há três por dia, não a sinto Sapatos vejo nos pés dos outros, A coisa mais chocante que existe É a troça de a quem eu peça Minha gente destino é revez Às vezes ganhamos muito para nada Mas no fim espera-nos uma cova funda Tenho vontade que haja casamento Tenho vontade de ouvir foguetes Mas os cães não cheguem antes de mim Minha gente isso é mesmo triste Quando fui pediram-me que não chegasse Coisa chocante que me deixou triste Meus colegas todos fartos Senti só cheiro do fumo Minha gente ajudem os meninos de rua Porque é triste estar na rua Quem sabe é quem está na rua Sou criança de rua <i>é triste estar na rua</i> <i>Quem sabe é quem está na rua</i>	

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*

Faixa 4 – *Triste stá na rua*

Solista: Tchuka

Composição: Amândio

Arranjo: Kim Alves

Campo Concentração

Crioulo		Português	
<i>Solista</i>	<i>Coro</i>	<i>Solista</i>	<i>Coro</i>
<p><i>Era na 1936</i> <i>Ku florescia di nazismo na Europa</i> <i>Ki foi kriadu campu concentraçon</i> <i>Mé na vila di tarrafal</i> <i>Mé na thcon di tchombon</i> <i>Ho mocinhu forti kuza duédo</i></p>		<p>Era no ano 1936 Com o florescia do nazismo na Europa Que foi criado campo de concentração Na vila de Tarrafal Em «tchon de Tchombon» Oh, mocinho é coisa muito triste</p>	
Bis		Bis	
<p><i>Primera vitima di campu concentraçon</i> <i>Era so portugueses</i> <i>Ki era kontra di rigimi salarista</i> <i>Ho nba guenti forti kuza duédo</i></p>		<p>As primeiras vítimas de campo concentração Eram todos portugueses Que eram contra o regime Salazarista Oh minha gente é coisa muito triste</p>	
Bis		Bis	
<p><i>Um bez go maz tardi</i> <i>Angulano guinensi cabo-verdiano</i> <i>Opositoris di rigimi colonial</i> <i>Difensor indipendenti ses país</i> <i>Kumesa ta mandadu pa campu</i> <i>Uiu uiu divera dja tchiga</i></p>		<p>Depois agora mais tarde Angolanos, guineenses, cabo-verdianos Opositores de regime colonial Defensores da independência dos seus países Começaram a ser enviados para o campo Uiu uiu a verdade já chegou</p>	
Bis		Bis	
<p><i>É por isso ki campu concentraçon</i> <i>Dadu nomi di campu morti lenta</i> <i>So pamodi kem ki kamba la</i> <i>Es ta bai ku dós xintidu</i> <i>Na sai ku bida o na ka sai</i> <i>Hum hum tristi pa konta</i></p>		<p>É por isso que campo concentração ganhou O nome de campo de morte lenta Só porque quem que entrou lá Tinha dois sentidos Em sair com a vida ou sair sem a vida Hum hum, é triste para contar</p>	
Bis		Bis	
<p><i>Kantu tchiga 25 di abril</i> <i>Portuguese ganha liberdadi</i> <i>Africanos pripara pa silebra</i> <i>500 ano di dignidadi</i></p>		<p>Quando chegou 25 de Abril Os portugueses ganharam a liberdade, Os africanos preparavam para celebrar 500 anos de dignidade</p>	
Bis		Bis	
<p><i>É fla ma boji nu sta sabi</i> <i>So pamodi ma nu fica ta sabi</i> <i>Ma campu concentraçon satem ser</i> <i>Transformadu na museu di risistencia</i></p>		<p>Disseram que hoje estamos felizes Porque ficamos a saber Que o campo de concentração Vai ser transformado no museu de resistência</p>	
Bis		Bis	
<p><i>Ma campu concentraçon satem ser</i> <i>Transformadu na museu di risistenti</i></p>		Bis	

<p><i>Ma campu concentração satem ser Transformadu na museu di risistenti</i></p>	<p>O campo de concentração Vai ser transformado no museu de resistência</p> <p>O campo de concentração Vai ser transformado no museu de resistência</p>
RABIRA	
<p><i>É na museu di risistencia</i> <i>é na museu di risistencia</i></p>	
<p><i>É fla angulanu</i> <i>di risistencia</i></p>	<p>RABIRA</p>
<p><i>É fla cabo-verdianu</i> <i>di risistencia</i></p>	<p>É no museu de resistência É no museu de resistência</p>
<p><i>É fla oi guinensi</i> <i>di risistencia</i></p>	<p>Disseram angolano de resistência</p>
<p><i>É fla opositoris</i> <i>di risistencia</i></p>	<p>Disseram cabo-verdiano de resistência</p>
<p><i>É na museu di risistencia</i> <i>É na museu di risistencia</i></p>	<p>Disseram oi guineense de resistência</p>
<p><i>Mé di risistencia bis</i> <i>Mé di risistencia</i></p>	<p>Disseram opositores de resistência</p>
	<p>É no museu de resistência É no museu de resistência</p>
	<p>De resistência De resistência</p>

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*
Faixa 6 – *Campo Concentração*
Solista: Catiza e Maiza
Composição: Amândio
Arranjo: Kim Alves

Um dia N'ba um badjo

Crioulo		Português	
<i>Solistas</i>	<i>Coro</i>	<i>Solista</i>	<i>Coro</i>
<i>Um dia n'ba um badju, N'atcha três casamentu Entri es casamentu, é tu consiguídu Um dia n'ba um badju, N'atcha três casamentu Entri es casamentu, é tu consiguídu A Deus, amar a Deus, a Deus sem caridadi Boa vista djá parcen, na nos kural ka ten controlu</i>	Bis	Um dia fui um baile Encontrei três casamentos Entre esses casamentos todos eram conseguidos Um dia fui um baile Encontrei três casamentos Entre esses casamentos todos eram conseguidos A Deus, amar a Deus, a Deus sem caridade Bem parecido aparece, no nosso curral não há controle	Bis
<i>Restan um dama Pan da um volta té minina Undi bu staba? Min nstaba na lagoa</i>	Bis	Restou uma dama Para dançar com a menina Onde é que estava? Estava na lagoa	Bis
<i>Ai dé Ami nada N'ka dau É um tempu Comparação di palavra</i>	Bis	Ai dé Não te dei nada Nem um tempo, Comparação de palavra	Bis
<i>Oh nba kumadri bo nba kumpadri N'ta kécha di nhos É so pamodi rinka finca Di um kualkuer manera</i>	Bis	Oh minha comadre e meu compadre Vou dar queixa de vocês Porque só fazem “rinca finca” De qualquer maneira	Bis
RABIRA		RABIRA	
<i>É so pamodi rinka finca Di um kualkuer manera</i>		Porque só fazem “rinca finca” De qualquer maneira	

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*

Faixa 5 – *Um dia N'ba um badjo*

Solista: Catiza e Tchuka

Composição: Popular

Arranjo: Kim Alves

Sorriso

Crioulo	Português
<p><i>Oh ya ya ya oya ya</i> <i>É fla me bu sorriso que ta matan nha bida</i> <i>Oh ya ya ya oya ya</i> <i>É fla me bu sorriso que ta matan nha bida</i></p> <p>BIS</p> <p><i>É fla ma amor é um fogo ki ardi sem si ver,</i> <i>É fñida ki doe nem se sente</i> <i>É um contentamento descontente</i> <i>É uma dor desatinado que não se sente</i></p> <p><i>Oh ya ya ya oya ya</i> <i>É fla me bu sorriso que ta matan nha bida</i> <i>Oh ya ya ya oya ya</i> <i>É fla me bu sorriso que ta matan nha bida</i></p> <p><i>Kusa sabi ki tem na mundo</i> <i>É djunta ku kem ki bu kre</i> <i>Kabu sta mau mas bu suriz̃u</i> <i>Ta bota mo corpo ta tra bo</i> <i>Kreu tcheu ku falta di amor</i> <i>Dexa korpo basta suriz̃o,</i> <i>Amor é sentimento ki ta magua tcheu</i> <i>Oh ya ya ya oya ya</i> <i>É fla me bu sorriso que ta matan nha bida</i></p> <p><i>É me djobem ku odjo di amor,</i> <i>É mininada ba ku sonu</i> <i>Kanto que sunha me sta rabeso,</i> <i>kanto ke corda dja stragaba tudu</i> <i>Kusa ki djam pesaba tempo,</i> <i>N'sa menteba um cumpanhera</i> <i>Amor ki é um sentimento ki ta magua tcheu</i> <i>Oh ya ya ya oya ya</i> <i>É fla me bu sorriso que ta matan nha bida</i></p> <p><i>É fla amor é um sentimento dos curaçon apaixonado</i> <i>Oh ki tchiga rialidadi ta faci alguem perdi ruspetu</i></p>	<p>Oh ya ya É o teu sorriso que mata a minha vida <i>Oh ya ya</i> É o teu sorriso que mata a minha vida</p> <p>BIS</p> <p>Disseram que amor é um fogo que arde sem se ver, É ferida que doe nem se senti, É um contentamento descontente, É uma dor desatinado que não se sente</p> <p>Oh ya ya É o teu sorriso que mata a minha vida <i>Oh ya ya</i> É o teu sorriso que mata a minha vida</p> <p>Coisa feliz que há no mundo É juntar-se com quem se ama, O lugar é mau mas o teu sorriso, Quando te ponho a mão no corpo, tiras-ma Gosto demais, com falta de amor Esquece o corpo, basta o sorriso, O amor é um sentimento que magoa muito.</p> <p><i>Oh ya ya</i> É o teu sorriso que mata a minha vida</p> <p>Eu olhei-te com olhar de amor, E as meninas adormeceram, O que sonhou está, Quando acordou encontrou tudo perdido, Coisa que já sabia há muito tempo Eu precisava de uma companheira, Amor é um sentimento que magoa muito.</p> <p><i>Oh ya ya</i> É o teu sorriso que mata a minha vida</p> <p>Disseram que amor é um sentimento de</p>

<p><i>Kenha ki ka tem amor é pamodi é ka konxe alguem Amor é sentimento ki ta magua tchen</i></p> <p><i>Oh ya ya ya oya ya É fla me bu suriso que ta matam nha bida</i></p> <p><i>Oh ya ya ya oya ya É fla me bu suriso que ta matam nha bida</i></p>	<p>dois corações apaixonados Logo que chega a realidade faz as pessoas perderem respeito Quem não tem amor é porque não conhece alguém, Amor é sentimento que magoa muito</p> <p>Oh ya ya É o teu sorriso que mata a minha vida</p> <p>Oh ya ya É o teu sorriso que mata a minha vida</p>
RABIRA	
<p><i>Oh ya ya Camila</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>Oh ya ya Verónica, ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>Oh ya ya katiza,</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida, ki ta matam nha vida, ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>Oh ya ya tchuca, ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>Oh ya ya suraia, ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>Oh ya ya maisa,</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida, ki ta matam nha vida, ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>Oh ya ya kamila,</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>É fla ma dja nu bai</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida</i></p> <p><i>É fla ma dispidida,</i></p> <p><i>ki ta matam nha vida, ki ta matam nha vida, ki ta matam nha vida</i></p>	<p>RABIRA</p> <p>Oh ya ya... Camila</p> <p>que mata a minha vida</p> <p>Oh ya ya... Verónica,</p> <p>que mata a minha vida</p> <p>Oh ya ya... Catiza,</p> <p>que mata a minha vida, que mata a minha vida, que mata a minha vida</p> <p>Oh ya ya... Tchuca</p> <p>que mata a minha vida</p> <p>Oh ya ya... Suraia,</p> <p>que mata a minha vida</p> <p>Oh ya ya... Maisa,</p> <p>que mata a minha vida, que mata a minha vida, que mata a minha vida</p> <p>Oh ya ya... Djamila</p> <p>que mata a minha vida</p> <p>Disseram que já vamos,</p> <p>que mata a minha vida</p> <p>Disseram que despedida,</p> <p>que mata a minha vida, que mata a minha vida, que mata a minha vida</p>

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*

Faixa 8– *Sorriso*

Solistas: Tchuka, Catiza e Bodinho

Composição: Amândio e Bodinho

Arranjo: Kim Alves

Vive pa Amor

Crioulo	Português
Voz feminina	Voz feminina
<p>Oh a yayaa Oh a yayaa Oh a yayaa Oh a yayaa</p> <p>Oh mos pa bo djam kre vivi, Pa bo djam kre sufri Ku bo djam kre sunha ma tambe djam kre bu amor N'ka sabi kuse ki N sabi so N sabi ma nada N'ka sabi So N'sabi me kusa sabi, Me bo ki sirbim ta amabo Bu dam kalor, fasete chinte amor verdadeiro</p> <p>Na bu odjo n'odja so dor de kenha ki ta sufri pa bu amor Djam kre amau, djam kre bejau Nha verdaderu desejo e ser amado pa bo</p>	<p>Oh a yayaa Oh a yayaa Oh a yayaa Oh a yayaa</p> <p>Para ti quero viver, Para ti quero sofrer Contigo quero sonhar mas também quero o teu amor Não sei o que é que eu sei, não sei nada</p> <p>Só sei que é coisa boa, que é a ti que eu amo Deste-me calor, fizeste-me sentir amor verdadeiro No teu olhar eu vi sofrimento de quem sofre pelo teu amor Quero-te amar, quero-te beijar O meu verdadeiro desejo é ser amado por ti</p>
Voz masculina	Voz masculina
<p>Minina obi li Abo é rainha de nha vison Simblo de nha amor Responsável de nha amor Magna nha consolaçon N'kre skece tudo ki N'prendi Tudo kun prend tudo ki N'vivi nes mundo Kem k ka sabi nada bem comprendi xinti sabi</p> <p>N kre boa sima avion Pam fasi un aeroporto Na bu coraçon nha korpu é bo disporto Amor é mas grande ki mar É mas grand ki sol, é mas grandi ki terra É mas grand que tudo</p> <p>Oya ya yam</p> <p style="text-align: right;">Nu ta vivi pa amor</p>	<p>Garota escuta Tu és a rainha da minha vida, Símbolo do meu amor, Responsável do meu amor Tristeza do meu consolo, Quero esquecer tudo que aprendi, Tudo que aprendi é o que vivi nesse mundo Quem não sabe nada, compreende o viver feliz Eu quero voar como um avião Para eu fazer um aeroporto No teu coração, o meu corpo é o preferido Amor por ti é maior que o mar, Maior que o sol, maior que a terra, É maior que tudo</p> <p>Oya ya yam</p> <p style="text-align: right;">Vivemos por amor</p>

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*
Faixa 9 – *Vive pa Amor*
Solistas: Catiza, Manu e Tchuka
Composição: Amândio
Arranjo: Kim Alves

Tarrafal

Crioulo	Português
<p><i>Ma Tarrafal é um conselbo</i> <i>Ki sta na ilha, ilha de Santiago</i> <i>Ma Cabo Verde, abo é um nomi</i> <i>Ki sta conchedo pa tudu parte de mundo</i> Bis</p>	<p>Tarrafal é um concelho Que se situa na ilha de Santiago E Cabo Verde é um nome Que já é conhecido por todo mundo Bis</p>
<p><i>Ma Tarrafal tem bom bariga</i> <i>Pari Maninha Borge, Bibinha Cabral</i> <i>Ma es djes bai, ma es djes bai, ma es djes</i> <i>bai es bai es dexe stória</i> Bis</p>	<p>Tarrafal tem bons ventres Deu à luz a Maninha Borge, Bibinha Cabral Que já foram, que já foram, mas deixaram história Bis</p>
<p><i>Nu tem Marrio Lúcio nu tem Beto Dias</i> <i>É fla ma Chando djunta ku nos</i> <i>Ma po de terra Calu de Sousa ma es djes</i> <i>bem contanu stória</i> Bis</p>	<p>Temos Mário Lúcio, temos Beto Dias, E Chando veio juntar-se a nós Pó de terra, Calu de Sousa vieram contar histórias Bis</p>

Fonte: CD – PÓ DI TERRA – *Triste stá na Rua*

Faixa 10 – *Tarrafal*

Solistas: Catiza

Composição: Amândio

Arranjo: Kim Alves

Mudejres di Boa Vontade

Crioulo	Português
<i>É fla mudjeres di boa vontadi</i> <i>Nu fínka pé na tchon nu luta ku forza</i> <i>Nu mostra povu ma batuku é ke di nos</i> <i>Nu mostra jovem ma batuco é tradisson</i> <i>Nu dás exemplu ma cultura é pa ka kaba</i> <i>Pamó cultura mé raiz di cabo-verde</i> Bis	Disseram mulheres de boa vontade Pomos o pé no chão e lutamos com força Vamos mostrar ao povo que o batuque é nosso Mostramos aos jovens que batuque é tradição Damos-lhes exemplo que a cultura não pode acabar Porque cultura é raiz de Cabo-Verde Bis
<i>Nu fínka pé na tchon</i> Cultura cabo-verde é pa ka kaba	Pomos o pé no chão, Cultura Cabo-Verdiana não pode acabar
<i>Nta pidi pa batuku, nta pidi pa tabanka</i> <i>ma nta pidi funana, morna coladera é pa kaba</i> oi é pa ka kaba oi é pa ka kaba	Pedimos para batuque, pedimos para a tabanka, pedimos para o funaná, morna e coladeira é para não acabar Oi não é para acabar, Oi não é para acabar
<i>oi é nos cultura</i> é pa ka kaba	Oi a nossa cultura Não é para acabar
<i>odja tradicon</i> é pa ka kaba	Tradição Não é para acabar
<i>odja cabo-verde</i> é pa ka kaba	Cabo-Verde Não é para acabar
<i>oi batucadera</i> é pa ka kaba	Batucadeiras Não é para acabar
<i>nu dás exemplu ma cultura é pa ka kaba</i> é pa ka kaba	Damos-lhes exemplo que a cultura não pode acabar Não é para acabar
<i>pamó cultura mé raiz di cabo-verde</i> é pa ka kaba	Porque cultura é raiz de Cabo-Verde Não é para acabar

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa 1 – *Mudejres di Boa Vontade*

Solistas: Tuka

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Força di Destino

Crioulo	Português
<p><i>Oya mos bo ki é nha cumpanheru</i> <i>Mi tudu dia é pam odja bu imagin</i> <i>Pam djobi na tempu mos undi ki bu sta</i> <i>Ná undi ki bu bai pa bu lebam ku bo</i> <i>Ma nos nu vivi na meio di nos probreza</i> <i>Di tudu ki nu vivi hoji N'ka ta speraba</i> <i>Ma forsa di distinu ta lebau pa terra longi</i> <i>Min N'ka speraba ma nu ta siparaba</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Olha homem tu que és meu companheiro Eu todos os dias olho para a tua imagem Para ver no tempo onde é que tu estás Onde tu fores leva-me contigo Nós vivemos no meio da nossa pobreza E de tudo que vivemos hoje não esperava Que a força do destino te levava para terra longe Eu não esperava que nos separássemos</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>A nos nu vivi ma meio di nos probreza</i> <i>Di tudu ki nu vivi mi N'fla ma bo N'ka s'peraba</i> <i>Ma forsa di distinu ta fažu skese di tudu</i> <i>É fla ho mos min N'gostaba di bu jeitu</i></p> <p style="text-align: right;">Ya yea oh yaya É fla oh mos ami n'gostaba di bu jeitu</p>	<p>Nós vivemos no meio da nossa pobreza E de tudo que vivemos hoje não esperava Que a força do destino faz-te esquecer de tudo Disseram ho homem eu gostava do teu jeito</p> <p style="text-align: right;">Ya yea oh yaya Disseram ho homem eu gostava do teu jeito</p>
<p><i>Ya yea oh yaya</i> <i>Oi ami djan gosta</i></p> <p style="text-align: right;">é di bu jeitu</p>	<p>Ya yea oh yaya Oi eu gosto</p> <p style="text-align: right;">do teu jeito</p>

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa 2 – *Força di Destino*

Solista: Leny

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Consolo

Crioulo	Português
<i>Bo é consolu di nha dia a dia</i> <i>Ma bo é imagen di nha sonhu</i> <i>Ma bo é controlu di nha pensamento,</i> <i>Ka bu dexam pan N'ka perdi speransa</i> <i>Bo ki ta dan vontadi ki pa N vivi</i> <i>Bu ta dan sentido ki N'ta sunha</i> <i>Dja bu transforman bu imagi na nha pensamento</i> <i>Ka bu dexam pan N'ka perde speransa</i> Bis	Tu és consolo do meu dia a dia Tu és a imagem do meu sonho Tu és o controlo do meu pensamento Não me deixes para eu não perder a esperança Tu é que me dás a vontade de viver Tu dás sentido aos meus sonhos Já transformaste a tua imagem no meu pensamento Não me deixes para eu não perder a esperança Bis
<i>Bo ki ta dan vontadi ki pa N vivi</i> <i>Bu ta dan sentido ki N'ta sunha</i> <i>Dja bu transforman bu imagi na nha pensamento</i> <i>Ka bu dexam pan N'ka perde speransa</i> Bis	Tu é que me dás a vontade de viver Tu dás sentido aos meus sonhos Já transformaste a tua imagem no meu pensamento Não me deixes para eu não perder a esperança Bis
<i>Dja bu transforman bu imagi na nha pensamento</i> <i>Ka bu dexam pan N'ka perde speransa</i> Bis	Já transformaste a tua imagem no meu pensamento Não me deixes para eu não perder a esperança Bis
<i>Pan nka perde</i> speransa	Para eu não perder a esperança

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku getu*

Faixa 3 – *Consolo*

Solistas: Tuka

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Batukaderas

Crioulo	Português
<i>É fla batucaderas</i> <i>Nbos bem djunta ku nos</i> <i>Pa nu nfrenta cultura,</i> <i>Cultura di nos terra</i> <i>Ma nos cabo-verdiano</i> <i>Dja nu mesti nos direitu</i> Bis	Disseram “batucadeiras, Venham juntar-se a nós, Para enfrentarmos a cultura, A cultura da nossa terra, Mas nós caboverdianos, Já precisamos dos nossos direitos. Bis
<i>Nu ta pidi ministro</i> <i>Ministro di kultura</i> <i>Pe bem conxi nos kultura</i> <i>Concelho tarrafal</i> <i>Ma nos tarrafalense</i> <i>Dja nu mesti nos direito</i> Bis	Nós pedimos ao ministro, Ministro da cultura Para vir conhecer a nossa cultura, Do concelho de Tarrafal, Que nós tarrafalenses Já precisamos dos nossos direitos Bis
<i>Djentis figueira muita</i> <i>Nbos danu nbos apoio,</i> <i>Apoio di rapazes</i> <i>Pa nem nfrenta cultura</i> <i>Pamo flor di speranza</i> <i>Dja nu mesti nos direito</i> Bis	Pessoal de Figueira Muita, Venham dar-nos o vosso apoio, Apoio de rapazes Para enfrentarem a cultura Porque Flor de esperança, Já precisamos dos nossos direitos Bis
<i>Pamo flor speranza</i> <i>Dja nu mesti nos direito</i> Bis	Porque Flor de Esperança, Já precisamos dos nossos direitos Bis
<i>Ma nos tarrafalense</i> <i>Dja nu mesti nos direito</i> Bis	Nós tarrafalenses Já precisamos dos nossos direitos Bis
<i>Ma nos cabo-verdiano</i> <i>Dja nu mesti nos direito</i> Bis	Nós caboverdianos Já precisamos dos nossos direitos Bis
<i>É ma batukadera</i> <i>Dja nu mesti nos direito</i> Bis	Nós batucadeiras Já precisamos dos nossos direitos Bis

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa 4 – *Batukaderas*

Solistas: Leny

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Só ku getu

Crioulo	Português
<p><i>Era sexta fera na divirtimento</i> <i>La na kasa di nhas amigas</i> <i>Mi N'sta xintadu e bem ta pasa</i> <i>E flam psiu mi nba pa el</i> <i>Mi nperguntal hó mox undi ki bu sa ta bai</i> <i>É flam me bem toma deciçon</i> <i>Mi nperguntal ki deciçon</i> <i>E flan di tudu ki dja nu tem papiadu</i> <i>E conbidam ki e pa nu bai si quarto</i> <i>Mi N'flal hum nka ta bai nau</i> <i>E fla minina si bu bai bu ka ta rapendi</i></p> <p><i>N'ta fazeu amor é so ku jeitu</i> <i>Mi nta fazebu di tudu manera</i> <i>Mi nta fasebu ki bu ka ta speraba</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Era sexta-feira num divertimento, Na casa das minhas amigas Eu estava sentada ele veio passando Ele disse-me “psiu” eu fui para ele Eu perguntei-lhe, ó moço onde que vais? Ele disse-me vim tomar decisão Eu perguntei-lhe que decisão? Ele disse “tudo o que já falámos” Ele convidou-me para irmos para o seu quarto Eu disse-lhe “hummm, eu não vou, não!” Ele disse: “menina, se fores não te vais arrepender. Eu faço-te amor só com jeito Eu faço-te de todas as maneiras Eu faço-te o que tu não esperavas.</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>E conbidam ki e pa nu bai si quarto</i> <i>Mi N'flal hum nka ta bai nau</i> <i>E fla minina si bu bai bu ka ta rapendi</i></p> <p><i>N'ta fazeu amor é so ku jeitu</i> <i>Mi nta fazebu di tudu manera</i> <i>Mi nta fasebu ki bu ka ta speraba</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Ele convidou-me para irmos para o seu quarto Eu disse-lhe “hummm, eu não vou, não!” Ele disse: “menina, se fores não te vais arrepender. Eu faço-te amor só com jeito Eu faço-te de todas as maneiras Eu faço-te o que tu não esperavas.</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>Mi nta fazebu di tudu manera</i> <i>Mi nta fasebu ki bu ka ta speraba</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Eu faço-te de todas as maneiras Eu faço-te o que tu não esperavas.</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>Ma bu ka ta speraba,</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>O que tu não esperavas</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>Minina nta cori mó na bu saia</i> <i>É so ku jeitu</i> <i>Minina nta cori mó na bu perna é so ku jeitu</i> <i>É so ku jeitu</i> <i>Minina nta cori mó na bu bulusa</i> <i>É so ku jeitu</i> <i>Minina nta cori mó na bu cabelu</i> <i>É so ku jeitu</i> <i>So ku jeitu,</i> <i>É so ku jeitu</i></p>	<p>Menina vou correr a mão pela tua saia, Só com jeito Menina vou correr a mão pela tua perna, Só com jeito Menina vou correr a mão pela tua blusa, Só com jeito Menina vou correr a mão pela teu cabelo, Só com jeito Só com jeito, Só com jeito</p>

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa 5 – *Só ku getu*

Solistas: Leny

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Nha mãe flam nha fidju

Crioulo	Português
<p><i>Manxi cedu nha mãe fla nha fidju</i> <i>Ka bu kunfundi bu vida pa dinheru,</i> <i>Amor se pa dinheru é so pa ken kè tem</i> <i>dinheru</i> <i>Amor si é diverdadi bu tem vivel pa tudu</i> <i>tempu</i> <i>Si bu vida é cumpradu bu teni xintidu</i> <i>cansadu</i> <i>É fla nha fidju da bu vida pa amor</i> Bis</p>	<p>De manhã cedo, a minha mãe disse-me, meu filho Não comprometas a tua vida por dinheiro, Amor por dinheiro é só para quem tem dinheiro Amor se é de verdade tens que o viver por todo o tempo Se a tua vida é comprada poderás ter preocupações Ele disse-me “meu filho dá a tua vida por amor”. Bis</p>
RABIRA	RABIRA
<p><i>Bem da bu vida,</i> É pa amor <i>É pa amor</i> É pa amor <i>nu da nos vida (id)</i> <i>oia Lé</i> <i>oia Né</i> <i>oia Janice</i> <i>oia Janete</i> <i>oia Té</i> <i>oia Mi</i> <i>oia Vileni</i> <i>oia Maisa</i> <i>oia Hilai</i> <i>oia Amar</i> <i>oia Malé</i> <i>Ma Maria Júlia</i> <i>oia Neli</i> <i>oia Kati</i> <i>oia nha manu</i> <i>oia António</i> <i>oia Neli</i> <i>oia Mi</i></p>	<p>Vem dar a tua vida. É por amor É por amor É por amor, É por amor Nós damos a nossa vida. (id) <i>oia Lé</i> <i>oia Né</i> <i>oia Janice</i> <i>oia Janete</i> <i>oia Té</i> <i>oia Mi</i> <i>oia Vileni</i> <i>oia Maisa</i> <i>oia Hilai</i> <i>oia Amar</i> <i>oia Malé</i> <i>Ma Maria Júlia</i> <i>oia Neli</i> <i>oia Kati</i> <i>oia Nha Manu</i> <i>oia António</i> <i>oia Neli</i> <i>oia Mi</i></p>

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*
 Faixa 6 – *Nha mãe flam nha fidju*
 Solistas: Leny
 Composição: Flor Sperança
 Arranjo: Kim Alves

História Triste

Crioulo	Português
<p><i>Cabo-Verde bo é nos paraisu</i> <i>O ke certo bu tem stória tristi</i> <i>Ma scravatura hoji nu ka tem</i> <i>Ma nos hoji nu tem liberdadi</i> <i>Si nu xinta ki nu pensa stória</i> <i>Nu ta lamenta nos irmon</i> <i>Di braço cruzadu xicoti na kosta</i> <i>Ma kel stória era stória tristi</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Cabo Verde tu és o nosso paraíso O que é certo é que tens uma história triste. Mas hoje já não há escravatura Mas hoje nós temos liberdade Se sentamos para pensar na história Lamentamos os nossos irmãos De braços cruzados, chicote nas costas Mas aquela história era uma história triste</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>Nos nu grita nos liberdadi,</i> <i>Nos nu djunta na união</i> <i>Ki pa nu signi ideia di Kabral</i> <i>Pa nu konstrui um Cabo-Verdi novu</i> <i>Kabral construi um Cabo-Verdi novu</i> <i>É nos herói el é nos combatenti</i> <i>É luta tcheu ke pe salva si povo</i> <i>Ma kabral é homi ki dexa sodadi</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Nós gritamos a nossa liberdade, Nós juntamo-nos em união, Que é para seguir a ideia de Cabral Para construirmos um Cabo Verde novo Cabral construiu um Cabo Verde novo É nosso herói, ele é o nosso combatente Ele lutou muito para salvar o seu povo Mas Cabral é um homem que deixou saudades.</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>Kabral construi um Cabo-Verdi novu</i> <i>É nos herói el é nos combatenti</i> <i>É luta tcheu ke pe salva si povo</i> <i>Ma kabral é homi ki dexa sodadi</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Cabral construiu um Cabo Verde novo É nosso herói, ele é o nosso combatente Ele lutou muito para salvar o seu povo Mas Cabral é um homem que deixou saudades.</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>É luta tcheu ke pe salva si povo</i> <i>Ma kabral é homi ki dexa sodadi</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Ele lutou muito para salvar o seu povo Mas Cabral é um homem que deixou saudades.</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>É ma kabral é homi</i> <i>ki dexa sodadi</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Cabral é um homem que deixou saudades</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p>(4X)</p>	<p>(4X)</p>
<p><i>Él ki dexa</i> <i>Sodadi</i></p> <p style="text-align: right;">Sodadi</p>	<p>Ele é que deixou saudades</p> <p style="text-align: right;">saudades</p>
<p>(4X)</p>	<p>(4X)</p>

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa 7 – *História Triste*

Solista: Leny

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Di mão dada

Crioulo	Português
<i>Di mão dada nu tem luta forti</i> <i>Pa tarrafal kei nos conselbo amadu</i> <i>Figueira Muita bo é di nos coraçon</i> <i>Nos pensamentu é di lebau pa frenti</i> <i>Nu ta luta pa nos igualdadi</i> <i>Ku nos mensagem di paz e amor</i> <i>Unidadi pa tudu ser humanu</i> <i>Felicidadadi é raçon di nos vida</i> Bis	Com as mãos dadas lutamos com força Pelo Tarrafal que é o nosso concelho amado Figueira Muita tu és do nosso coração Nosso pensamento é de levar-te para a frente Vamos lutar pela nossa igualdade Com a nossa mensagem de paz e amor Unidade para todo o ser humano Felicidade é a razão da nossa vida. Bis
<i>Nu ta luta pa nos igualdadi</i> <i>Ku nos mensagem di paz e amor</i> <i>Unidadi pa tudu ser humanu</i> <i>Felicidadadi é raçon di nos vida</i> Bis	Vamos lutar pela nossa igualdade Com a nossa mensagem de paz e amor Unidade para todo o ser humano Felicidade é a razão da nossa vida. Bis
<i>Ma tarrafal kei nos conselbo amadu</i> <i>Nos pensamentu é di lebau pa frenti</i> Bis	Tarrafal que é o nosso concelho amado Nosso pensamento é de levar-te para a frente Bis
<i>Figueira muita bo é di nos coraçon</i> <i>Nos pensamentu é di lebau pa frenti</i> Bis	Figueira Muita tu és do nosso coração Nosso pensamento é de levar-te para a frente Bis
<i>Ma Cabo-Verde é ke nos terra amadu</i> <i>Nu pensamentu é di lebal pa frenti</i> Bis	Cabo verde é a nossa terra amada Nosso pensamento é de levar-te para a frente Bis
<i>Ma nos pensamentu nos pensamentu</i> <i>É di lebal pa frenti,</i> (4X)	O nosso pensamento <i>É de leva-lo para a frente</i> (4X)
<i>É di lebal</i> Pa frenti (4X)	É de leva-lo para a frente (4X)

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa 8 – *De mãos dadas*

Solista: Tuka

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Papia ku bôe

Crioulo	Português
<i>Djam kre papia ku bo</i> <i>Um pòku di nha vida</i> <i>Mi N'kre pa flam si é sonhu o si é</i> <i>realidadi</i> <i>Si tudu é um sonhu mi nka kre corda</i> <i>sedu</i> <i>Ma si é realidadi mi djam kre fica ku bo</i> <i>Mi pa bo djam kre vivi</i> <i>Ku bo djam kre sunha</i> <i>Djam kre corda na bu ladu</i> <i>Ami djam kre fica ku bo</i> <i>Bis</i>	Quero falar contigo Um pouco da minha vida Eu quero que tu me digas se é sonho ou realidade Se tudo é um sonho eu não quero acordar cedo Mas se é realidade eu quero ficar contigo Eu para ti quero viver Contigo quero sonhar Eu quero acordar ao teu lado Eu quero ficar contigo Bis

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa 9 – *Papia ku bôe*

Solista: Leny

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Dam nha Troco

Crioulo	Português
<p><i>Oh minina mi N ka kreu mas minina</i> <i>Minina mi N ka krebú mas minina</i> <i>Man N ka kreu mas minina man</i> <i>N ka mestebu mas na mundu</i> <i>Kel Ki N dau N kre pa bu dam nha</i> <i>troco Djam bai.</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Oh menina eu não te quero mais, menina Menina eu não te quero mais, menina Eu não te quero mais minina Não preciso de ti mais no mundo Daquilo que eu te dei quero o meu troco. Já me vou.</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
<p><i>Iaiai iaiai ó pamo ku dam ku torna toma</i></p> <p style="text-align: right;">Bis</p>	<p>Iaia ... porquê que é que me deste e voltaste a tomar?</p> <p style="text-align: right;">Bis</p>
RABIRA	RABIRA
<p><i>Flam pamo ku dam</i></p> <p style="text-align: right;"><i>ku torna toma</i></p>	<p>Diz-me porque é que me deste e voltaste a tomar?</p>

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*
Faixa10 – *Dam nha Troco*
Solista: Tuka
Composição: Flor Sperança
Arranjo: Kim Alves

Amigo

Crioulo	Português
<i>Ai amigu di dez kim conxebu</i> <i>Ma bo ocupa um kantinbu na nha vida</i> <i>Ka bu bai pa bu dexam vazio o nau</i> <i>Amizadi di mi ku bo é so</i> Bis	Ai amigo desde que te conheci Ocupaste um cantinho na minha vida Não vás para não deixares um vazio não A nossa amizade é única Bis
<i>Ka bu bai pa bu dexam vazio o nau</i> <i>Amizadi di mi ku bo é so</i> Bis	Não vás para não deixares um vazio não A nossa amizade é única Bis
<i>Djam flou ma amizadi di mi ku bo é so</i> <i>amizadi di mi ku bo é so, di mi ku bo é so</i> Bis	Já te disse que a amizade de eu e tu é única, amizade de eu e tu é única, de eu e tu é única Bis
RABIRA	RABIRA
<i>Di mi ku bo</i> e so	A nossa é única

Fonte: CD – FLOR SPERANÇA – *Só ku Getu*

Faixa11 – *Amigo*

Solista: Tuka

Composição: Flor Sperança

Arranjo: Kim Alves

Estrutura sequencial da performance das frases e melodias da cantiga – *Amigo* – Flor Sperança

	<i>Ai amigu dez kim conxebu</i>
	<i>Ma bo ocupa um kantiuhu na nha vida</i>
	<i>Ka bu bai pa bu dexam vazio o nau</i>
	<i>Amizadi di mi ku bo é so</i>
	<i>di mi ku bo é só (2X)</i>

Frases melódicas e letra correspondente

solo				coro			
solo				coro			
solo				coro			
solo		coro					
solo		coro					
solo+coro							
solo/coro							
solo		coro					
solo		coro					
solo/coro							
solo/coro							
solo instrumental							
solo		coro					
solo		coro					
solo+coro							
solo/coro							
solo		coro					
solo		coro					
solo+coro							
solo/coro							

Sequência das frases melódicas e respetiva letra, tal como é performada a cantiga

Crioulo	Português
<p><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe,</i> <i>Djobi fomi ningem ka diseja pa mãe,</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia ia nha mundo,</i> <i>Nha mãe oh nha guenti</i> <i>Oh iaia iaia nha mãe e fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia ia iaia nha guenti</i> <i>Kel dia ki'm bira grand ki'm pode na mundo</i></p> <p><i>É fla Ki'm subi céu ki tchuba tchobi nha mãe e</i> <i>fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba e</i></p> <p><i>Oh iaia nha mãe, Jesus Maria</i> <i>ho iaia oh nha mãe oh nha guenti é fla</i></p>	<p>Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia minha mãe, Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p style="text-align: right;">Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia minha mãe, Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia ia oh iaia minha mãe, Fome ninguém deseja a sua mãe, Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p style="text-align: right;">Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia minha mãe, Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia ia oh iaia meu mundo, Minha mãe, minha gente, Oh iaia minha mãe, se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p style="text-align: right;">Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia minha mãe, Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia ia oh iaia minha gente No dia que eu for grande e tiver poder no mundo Eu subo ao céu e faço chover chuva, minha mãe Oh iaia minha mãe, se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p style="text-align: right;">Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia minha mãe, Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p>

<p><i>Si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh nha mãe nha guenti</i> <i>Nhos odja nha Mita sta grandi nha guenti</i> <i>Corpo dja grandi ca sta minino na mundo</i> <i>É fla Si m'pega mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia nha guenti</i> <i>Oh nha mundo pasiensa</i> <i>Si N'ka bai sábadó dia domingo é certo nha mãe</i></p> <p><i>É fla si'm pega mãe de</i> <i>Si'm sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>Oh iaia ia iaia iaia nha mãe</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia nha mãe nha guenti</i> <i>É fla si'm pega mãe de</i> <i>Si'm sabebe N'ta mataba el</i></p> <p><i>Oh iaia ia iaia iaia</i> <i>E fla si m'pegaba mãe</i> <i>Si m'sabebe N'ta mataba el</i></p>	<p>Oh iaia minha mãe, Jesus Maria Oh iaia oh minha mãe oh minha gente Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia minha mãe, Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh minha mãe, oh minha gente Vejam Mita está grande minha gente, Corpo grande já não é criança no mundo Se eu o apanhasse mãe, Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia minha mãe Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia minha gente Oh meu mundo paciência Se eu não for no sábadó no domingo é certo minha mãe, Se eu o apanhasse mãe, Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia Oh iaia ia oh iaia minha mãe Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia minha mãe, minha gente Se eu o apanhasse mãe, Se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Oh iaia ia oh iaia Se eu o apanhasse mãe Se eu soubesse eu matava-o</p>
RABIRA	RABIRA
<p><i>É fla si'm pega mãe el Si'm sabebe</i> <i>N'ta mataba el</i></p> <p><i>É fla si'm pega mãe de si'm sabebe</i> <i>N'ta mataba el</i></p> <p><i>É fla si'm pega mãe de si'm sabebe</i> <i>N'ta mataba el</i></p> <p><i>Si'm sabe kèi mãe kèi pari nha mãe</i> <i>N'ta mataba el</i></p> <p><i>É fla N'karegal ku babu nha baka</i></p>	<p>Se o apanhasse mãe se eu soubesse, eu matava-o</p> <p>Se eu o apanhasse mãe se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Se eu o apanhasse mãe se eu soubesse eu matava-o</p> <p>Se eu apanhasse quem pariu a minha mãe eu matava-o</p>

<i>É fla fomi nunka nka deseja</i>	N'ta mataba el	Carreguei-o com o babo da minha boca, eu matava-o
<i>Ma manba cedo nta ba munula</i>	N'ta mataba el	Eu nunca desejei fome, eu matava-o
<i>É ti outra manba si deus dja cre</i>	N'ta mataba el	Amanhã vou a casa Mululo, eu matava-o
<i>xi nka ba sábado dia domingo é certo</i>	N'ta mataba el	Até outro dia se deus quiser, eu matava-o
<i>é fla na kasa bonbena labada</i>	N'ta mataba el	Se não for sábado, domingo é certo, eu matava-o
<i>é fla tem um rapaz k tchoma dimingo</i>	N'ta mataba el	Na casa Bombena levada, eu matava-o
<i>É fla ku dois mudjer três mãe de fidju</i>	N'ta mataba el	Que tem um rapaz que se chama Domingo, eu matava-o
<i>Ho djam bai</i>	N'ta mataba el	Que tem 2 mulher e 3 mãe de filhos, eu matava-o
<i>Oh a caminho de mar,</i>	N'ta mataba el	Oh já vou, eu matava-o
<i>É fla si'm pega mãe el Si'm sabeba</i>	N'ta mataba el	Oh caminho de mar, eu matava-o
<i>É fla si'm pega mãe el Si'm sabeba</i>	N'ta mataba el	Se o apanhasse mãe se eu soubesse, eu matava-o
		Se o apanhasse mãe se eu soubesse, eu matava-o

CD – NHA MITA PEREIRA – *Batuque et Finaçon*

Faixa 3 – *Mãi qui tem si fidjo*

Solista: Josefa Mendes Pereira (“Nha Mita Pereira”)

Grupo de doze batucadeiras

Crioulo	Português
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa terra longe, oh mãe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos na terra longe, oh mãe
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa terra longe, oh mãe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos na terra longe, oh mãe
<i>Ho mãe ku si fidjo,</i>	Oh mãe com seus filhos,
<i>Ho mãe ku si fidjo, sta na lista spera oh ki bem</i>	Oh mãe, está à espera da volta
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa terra longe oh mãe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos na terra longe oh mãe
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa terra longe oh mãe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos na terra longe oh mãe
<i>ho mãe ku si fidjo, ho mãe ku si fidjo, sta na lista spera oh ki bem</i>	Oh mãe com seus filhos, oh mãe, está à espera da volta
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa mundo fora, oh mãe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos pelo mundo fora, oh mãe
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa raça pa fidjoe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos para rezar por eles
<i>Ho mãe ku si fidjo,</i>	Oh mãe com seus filhos,
<i>Ho mãe ku si fidjo, sta na lista spera oh ki bem</i>	Oh mãe, está à espera da volta
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa terra longe oh mãe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos na terra longe oh mãe
<i>Tudo mãe ki tem si fidju la pa terra longe oh mãe</i>	Todas as mães que têm os seus filhos na terra longe oh mãe
<i>ho mãe ku si fidjo, ho mãe ku si fidjo, sta na lista spera oh ki bem</i>	Oh mãe com seus filhos, oh mãe, está à espera da volta
	RABIRA
	Oh mãe, esperamos até quando houver saída
	Bis
<i>Ho mãe nu spera tá ki saída tem</i>	Oh minha mãe, esperamos até quando haver saída
Bis	Bis
<i>Ho nha mãe é pa nu spera tá ki saída tem</i>	Ah, caminho do mar, temos de esperar até quando houver saída
Bis	
<i>Ab caminho di mar, é pa nu spera ta ki saída tem</i>	Temos de esperar
Bis	Até quando houver saída

<i>Pa nu spera tá</i>	<i>Ki saída tem</i>	
-----------------------	----------------------------	--

Agu na labada / Família longi, lágua ta pinga

Crioulo	Português
<p><i>Oaia, o aiai ó nha mãe, ó nha guenti</i> <i>Agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>Aiai o nha mae, o nha mundo djob agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>Iaia nhos da tchabeta de bolta oi nha mundo agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>Iaia oh aiai oh nha mãe, agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>Iaia ho nha guenti ho paxenxa agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>iaia manha nta ba pidibu oi nha guenti agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>Iaia nhos da tchabeta de bolta oi nha mundo agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>ho ia agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>ho nha guenti agu na labada cobi ta seca</i></p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>nha mãe djob agu na labada cobi ta seca</i></p>	<p>Iaia oh iaiai, ó minha mãe, ó minha gente, Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Iaia oh iaiai minha mãe, ó mundo, água na levada, a couve esta a secar</p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Iaia ia deem-me tchabeta de volta oi meu mundo, água na levada couve esta a secar</p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Iaia oh iaiai minha mãe, água na levada couve esta a secar</p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Iaia oh minha gente oh paciência, água na levada, a couve esta a secar</p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Iaia amanhã vou pedir-te, oh minha gente água na levada, a couve esta a secar</p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Iaia ia deem-me tchabeta de volta oi meu mundo, água na levada couve esta a secar</p> <p>Aiai o aiai o aiai Água na levada, a couve está a secar</p>

<p style="text-align: center;">Aiai o ai ai o ai ai Água na labada cobi ta seca</p> <p><i>aiai agu na labada</i></p> <p style="text-align: right;">cobi ta seca</p> <p><i>aiai agu na labada</i></p> <p style="text-align: right;">cobi ta seca</p> <p><i>aiai agu na labada</i></p> <p style="text-align: right;">cobi ta seca</p> <p><i>Ta ba espinho branco cobi ta seca</i></p> <p style="text-align: right;">cobi ta seca</p> <p><i>Mi N'ka cuidaba nem N'ka imaginaba el</i> <i>Si xi hoje N sta longi nha família</i> <i>Mi N'ka cuidaba nem N'ka imaginaba el</i> <i>si xi hoje N sta longi nha família</i> <i>Ho família,</i> <i>Família ki tinem lagua ta pinga</i> Mi N'ka cuidaba nem N'ka imaginaba el Si xi hoje N sta longi nha família Mi N'ka cuidaba nem N'ka imaginaba el si xi hoje N sta longi nha família Ho família, Família ki tinem lagua ta pinga</p> <p><i>Oh nha família. Família ki tinem lagua ta pinga</i> <i>Oh nha família. Família ki tinen lagua ta pinga</i> Ho família, Família ki tinem lagua ta pinga</p>	<p>Oh ia água na levada, a couve está a secar</p> <p style="text-align: center;">Aiai o ai ai o ai ai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>oh minha gente água na lavada, a couve está a secar</p> <p style="text-align: center;">Aiai o ai ai o ai ai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>oh minha mãe olha água na levada, a couve está a secar</p> <p style="text-align: center;">Aiai o ai ai o ai ai Água na levada, a couve está a secar</p> <p>Oh ia água na levada a couve está a secar</p> <p>Oh ia água na levada a couve está a secar</p> <p>Oh ia água na levada a couve está a secar</p> <p>Vou a Espinho Branco a couve está a secar</p> <p>Eu não pensei nem imaginei Se hoje estaria longe da minha família Eu não pensei nem imaginei Se hoje estaria longe da minha família Ho família, Família que me tem com lágrimas a pingar Eu não pensei nem imaginei Se hoje estaria longe da minha família Eu não pensei nem imaginei Se hoje estaria longe da minha família Ho família, família que me tem com lágrimas a pingar</p> <p>Ho família, Família que me tem com lágrimas a</p>
<p style="text-align: center;">RABIRA</p>	
<p><i>Nta bai</i></p> <p style="text-align: right;">lagua ta pinga</p>	

	pingar Ho família, família que me tem com lágrimas a pingar
	RABIRA
	Vou com as lágrimas a pingar

Fonte: CD – NHA MITA PEREIRA – *Batuque et Finaçon*
 Faixa7 – *Agu na labada / Família longi, lágua ta pinga*
 Solista: Josefa Mendes Pereira (“Nha Mita Pereira”)
 Grupo de doze batucadeiras

Apêndice V – Gravações históricas de música cabo-verdiana editadas nos Estados Unidos da América

Título, faixas, intérpretes, locais e datas	Nº	Fonte
Abrew's Portuguese Instrumental Trio (vln., g., cavaquinho) "Morna di Pobreza" (A. Abrew) "Cabo Verdeanos peça Nove – Polka (A. Abrew) NY, February 1931.	Heritage HT323(33) / Columbia 1127-X	Spottswood 1990:2451
Candida Almeida , vocal (vln., m.d., 2 g) "Maria Jalanga" "Nhô Mané Valentim" "Salto Gato" "O Lobo" NY, July 1935.	Aurora A- 30020	Spottswood 1990:2451
Orchestra da Notias (vln., md., cl., g., bs., g.) (...) "Mal d'Amor – Morna" (C. Almeida) "Cidade de Mindelo - Polka" "Salto Gato" "O Lobo" NY, October 1931. Serafim João – Morna" (E. Pena Morell) Vapor Riamento - Valsa" (E. Pena Morell) Mar de Lua Cheia – Morna" (E. Pena Morell) Cidade da Praia - Polka" (E. Pena Morell) Fazenda S. Martinho – Polka" (E. Pena Morell) O Perfume da Brava" (E. Pena Morell) Maria D'laide – Morna" (E. Pena Morell) Morna – Morna" (E. Pena Morell) NY, ca. July 1931.	Heritage HT323 (33) Co 1136 - X	Spottswood 1990:2465
Johnny Perry's Capeverdean Serenaders (with Vo) Amôr É Nha Desgraça – Morna (John Perry) Destino D'Amor – Morna (John Perry) Saudades do Mindelo – Morna (John Perry) Caboverdiana – Roladinha (John Perry) Dio Preto – Morna (John Perry)	Co 1147 – X, Co 1148 – X, Co 1149 - X	Spottswood 1990:2465

Vendedor de Cocos – Polka
NY, CA October 1933.

Johnny Perry's Instrumental Trio

Co 1145 – Spottswood

(with Vo)

X

1990:2466

Flor de Amor – Morna (Manuel Roderick)

Horas perdidas – Polka (Manuel Roderick)

(...)

Saída da Brava (Perry - Roderick)

NY, January 1932.

